

Искусство КИНО

6 1978



Искусство кино

1978 6

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году

Орган Государственного комитета
Совета Министров СССР
по кинематографии
и Союза кинематографистов СССР

Оформление Германа А. А.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректоры Белолуцкая З. В., Коренева Н. А.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.
Рукописи не возвращаются
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Армен Джигарханян в фильме «Испытание»
(режиссер Э. Кеосаян,
«Мосфильм» — «Арменфильм»)

На 2-й стр. обложки
Михаил Волонтир и Борис Галкин
в фильме «В зоне особого внимания»
(режиссер А. Малюков, «Мосфильм»)

На 4-й стр. обложки
Шаши Капур (справа)
в фильме «Пароль «Голубой лотос»
(режиссер Р. Кханна,
производство «Раджбанс Кханна», Индия)

Содержание

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Адрес редакции: 125319 Москва,
ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 17.III.1978 А 11896
Подп. к печати 22.V.1978.
Формат бумаги 70X90 1/16
печ. л. 12, усл. п. л. 14.
уч.-изд. л. 18,3
Тираж 56000 экз. Заказ 693
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
г. Чехов, Московской области

На «рабочей летучке» кинодокументалистов в редакции журнала «Искусство кино»

Отвечая на призывы партии

1977 год — год 60-летия Великого Октября, год принятия новой Конституции СССР — был отмечен в жизни нашей страны особым трудовым подъемом, поистине всенародным размахом социалистического соревнования. Миллионы трудящихся, сотни тысяч производственных коллективов успешно выполнили к юбилею Советского государства задания двух лет пятилетки.

С удовлетворением отметив это в речи на декабрьском (1977 г.) Пленуме ЦК КПСС, товарищ Л. И. Брежнев подчеркнул: «Необходимо сохранить, закрепить трудовой порыв и ритм юбилейного соревнования. Сегодня работать лучше, чем вчера, завтра — лучше, чем сегодня. Таков лозунг дня».

Демонстрацией единства помыслов партии и народа, свидетельством неисчерпаемости творческого потенциала поколения строителей коммунизма стало развернувшееся по всей стране обсуждение Письма ЦК КПСС, Совета Министров СССР, ВЦСПС и ЦК ВЛКСМ партийным, советским, хозяйственным, профсоюзным и комсомольским организациям, трудящимся Советского Союза о развертывании социалистического соревнования за выполнение и перевыполнение плана 1978 года и усилении борьбы за повышение эффективности производства и качества работы.

Как руководство к действию восприняли речь на декабрьском (1977 г.) Пленуме ЦК КПСС Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнева, решения Пленума, Письмо советские мастера кино.

Задачам экранной публицистики и научного кино в общенародном деле совершенствования и развития социалистического соревнования была посвящена состоявшаяся в редакции «ИК» «рабочая летучка», в которой приняли участие: Р. Бганцева, главный редактор студии «Центрнаучфильм», режиссеры Л. Дербышева (ЦСДФ) и П. Коган (ЛСДФ), Е. Козырев, директор ЦСДФ, Г. Прожико, кинокритик, А Проценко, начальник управления по производству документальных, научно-популярных и учебных фильмов Госкино СССР, Г. Шеваров, главный редактор хроники Свердловской киностудии, В. Шустиков, сценарист.

Е. Козырев,
директор Центральной студии документальных фильмов

Напомню следующие слова Письма: «Пусть в рабочий ритм пятилетки вливается творческий труд инженера и агронома, поиск ученого, опыт и знания педагога и врача, песня и вдохновенная строка писателя!» Это значит, что произведения литературы и искусства учитываются в планах партии как конкретная сила, способная влиять на производительность труда, эффективность производства. Разве это не почетное доверие, не уверенность в советском искусстве, в советских художниках?! Как тут не вспомнить прекрасные слова Маяковского: «Радуюсь я — это мой труд вливается в труд моей республики».

Но почетное доверие надо оправдать. И оправдать делом. Думаю, что документальному кино здесь принадлежит заглавная, во всяком случае, передовая роль боевого, оперативного кинопублициста. Но прежде чем соотносить практику искусства с новыми задачами, сформулированными на декабрьском (1977 год) Пленуме ЦК КПСС, в речи Л. И. Брежнева, произнесенной на этом Пленуме, а затем в Письме, необходимо тщательно вникнуть в суть этих задач, постичь их величие и всеохватность. Тогда станет ясно, как надо строить работу, по каким направлениям ее вести. Очень важно осознать: Письмо появилось в тот исторический период нашей жизни, когда положение советского общества как никогда прочно, когда общество развитого социализма уверенно и по-деловому нацелено в будущее. 60-летие Октября стало выдающимся событием в жизни страны, всего прогрессивного человечества; принята новая Конституция СССР, в ней закреплены исторические завоевания советского народа. Еще более повысился международный авторитет СССР.

И именно поэтому прозвучал в Письме призыв по-хозяйски посмотреть, как лучше организовать работу в новом году, как полнее использовать резервы, что для этого нужно сделать к а ж д о м у на своем рабочем месте, в цехе, на стройке, в поле, на ферме, в конструкторском бюро. То есть как наладить работу, чтобы она спорилась еще лучше. Вот почему важно воплотить на киноэкране оптимистический, созидательный, деловой пафос декабрьского (1977 год) Пленума ЦК КПСС, идеи Письма ЦК КПСС, Совета Министра СССР, ВЦСПС и ЦК ВЛКСМ, обращенного ко всему советскому народу, к каждому из нас лично.

Конкретность каждого тезиса речи Леонида Ильича Брежнева на Пленуме проясняет и перспективы нашей кинематографической работы, помогает четко ее спланировать. В Письме называются, к примеру, те передовики страны, чей труд заслуживает особого внимания и популяризации. Давайте же и все мы, документалисты, заглянем в свои блокноты, в свои творческие планы: есть ли там металлург М. Ильин, шахтер А. Колесников, кузнец Д. Карцев, токарь А. Рекявичус, строитель В. Сериков, шофер Н. Мирчев, ткачиха В. Голубева, хлебороб М. Клепиков, хлопкороб Т. Ахунова, животновод Л. Пейпс и другие? Письмо подсказывает также, где сосредоточен наиболее ценный опыт комплексного решения вопросов роста производительности труда, эффективности производства, качества работы, подсказывает документалистам конкретные адреса съемок интереснейших картин на эту тему: ВАЗ, Норильский горно-металлургический комбинат, объединения «Главтюменьнефтегаз», «Минудобрения» в Воскресенске, Московский электроламповый завод, Дедовская прядильно-ткацкая фабрика...

Впрочем, дело, разумеется, не просто в адресах. Документалистам декабрьский (1977 год) Пленум ЦК КПСС, вдохновенная речь Леонида Ильича Брежнева, Письмо помогают понять, что социалистическое соревнование за выполнение и перевыполне-

ние плана, за повышение эффективности и качества продукции включает в себя широкий круг самых разных народнохозяйственных проблем. Соревнование раскрывается как многогранное социально-экономическое явление, как динамичный, обретающий все новые и новые черты, постоянно развивающийся процесс.

Прежде чем взять в руки кинокамеру, документалист должен проникнуться духом Пленума, духом Письма — духом уверенности и оптимизма, а вместе с тем и духом неуспокоенности, непримиримости к фактам неорганизованности, бесхозяйственности, расточительного отношения к народному добру. Нам всем должно быть свойственно стремление горячо поддерживать все новое, передовое, утверждать сознательное, коммунистическое отношение к труду советских людей.

Вот, на мой взгляд, основные направления творческой программы советских документалистов в связи с обсуждаемыми и здесь, на нашей «летучке», задачами. Как они должны воплощаться и воплощаются ли в жизнь? Разумеется, тема социалистического соревнования всегда была одной из краеугольных в документальном кинорассказе о человеке труда, о рабочем классе, в том числе и на нашей студии. Но сегодня важно понять, что, во-первых, таких картин было явно недостаточно, а во-вторых, их идейно-художественную ценность необходимо значительно повысить. Тем творческим работникам, кто относился к этой теме как к некоему отклику, иллюстративному экранному «приложению» к тезису о соревновании, придется решительно перестроиться. Ведь за подобным отношением (теперь это особенно ясно) кроется незнание материала, неспособность его глубоко осмыслить, а затем талантливо, интересно воплотить на экране.

В кинопериодике и в полнометражных фильмах мы собираемся показывать основные объекты третьего года пятилетки, отражать атмосферу борьбы за повышение эффективности производства и качества работы, способствовать распространению передового опыта, анализировать причины недостатков. Отмечая, например, что в первые два года пятилетки многие промышленные предприятия не справлялись с планом реализации или не додали продукции, Письмо призывает помочь отстающим в третьем году пятилетки наверстать упущенное. Будем же стараться вести последовательное кинонаблюдение за этим процессом.

Главная наша задача состоит в том, чтобы подчеркнуть роль передового рабочего, его инициативы, его устремленности к живому творческому поиску. Важно также показать нравственный климат в коллективе, исследовать его влияние на трудовой процесс. Тему социалистического соревнования мы хотим сделать постоянной в киножурналах, планируем создавать оперативные спецвыпуски и короткие ленты-плакаты о «маяках» соревнования, о пропаганде передового рабочего опыта. Думаем, как помочь отстающим — критикой, экранным советом, показом успехов смежников. Быть может, для этой цели установим на особо важных предприятиях специальные оперативные кинокорреспондентские посты. Причем, названные формы мы не намерены канонизировать, а будем менять их на ходу, если того потребует жизнь.

Недавно на нашей студии режиссером Л. Дербышевой сделан фильм «Самый нужный человек». Он в немалой степени отвечает задачам, изложенным в Письме. На мой взгляд, картина может служить хорошим примером вдумчивого, творческого отношения всей съемочной группы к важной проблеме. В центре внимания создателей ленты — молодой рабочий человек, учащийся ПТУ, его духовный мир. Герой фильма интересно, вдумчиво размышляет о своем месте в жизни, в обществе.

Сейчас студия готовится к очень важной и принципиальной для нас работе — съемкам полнометражного фильма, впрямую разрабатывающего идеи декабрьского

(1977 год) Пленума ЦК КПСС, речи товарища Л. И. Брежнева — о социалистическом соревновании в десятой пятилетке. Мы надеемся, что съемочная группа во главе с режиссером Владимиром Скитовичем внимательно и творчески подойдет к решению поставленной перед ними задачи.

Есть в студийных планах и другие работы на темы, связанные с социалистическим соревнованием. Мы будем стараться эти темы расширять и углублять не только на материале жизни страны в 1978 году. Отчетливо понимаем, что наш высокий долг — в полную меру сил помогать партии и народу успешно претворять в жизнь задачи, поставленные XXV съездом КПСС.

Г. Прожико,
кинокритик

Мне уже доводилось писать в журнале о фильмах, посвященных социалистическому соревнованию. Тогда пришлось говорить о трудностях и недостатках в воплощении этой темы в документальном кино, о поверхностной ее трактовке в ряде картин. Принципиальных изменений за прошедшие два года, на мой взгляд, не произошло. Вот почему мне кажется важным сегодня поговорить о тех барьерах внутри самой кинодокументалистики, которые могут помешать эффективному выполнению важнейшей задачи, на которую нацеливает документальное кино обсуждаемое нами Письмо.

Одним из них я считаю недостаточную действенность кинодокументалистики. Думаю, она объясняется прежде всего невысоким уровнем постижения материала, статичностью авторского взгляда на жизненный процесс. Порою зритель ощущает лишь мерцание проблемы, лишь отголоски сложной динамики жизни.

Например, все мы видели много фильмов о новых инициативах, о достижениях тех или иных коллективов или передовиков социалистического соревнования. Но как редко обнаруживается в этих лентах анализ путей, которые привели к высоким результатам. Вместо показа движения мысли, борьбы за свою идею — лишь фиксация результата. А раз нет ощущения пути к цели, то и сам результат кажется легко достижимым.

Конечно, от маленького фильма в одну-две части трудно требовать глубокого, всестороннего анализа всех проблем, связанных с движением данного коллектива или даже одного передовика к высоким показателям. Однако без конкретного исследования хотя бы одной из проблем фильм утрачивает свою доказательность, а значит — эффективность.

Нередко причина неудачи лежит в неточной постановке задачи или в неопределенности авторского замысла. Недавно вышла картина большого мастера документального кино ленинградского режиссера Е. Учителя «Как дела, товарищ председатель?». Автор знаком со своим героем, председателем колхоза на Смоленщине, более десяти лет, не раз его снимал. Теперь Учитель возвратился к своему герою, и мы были вправе надеяться на то, что фильм расскажет о сегодняшних проблемах человека, вот уже тридцать лет руководящего колхозом на трудной нечерноземной земле. К сожалению, ничего этого в картине нет. Мы видим героя в серии милых теплых сцен, отмечаем зоркость камеры, подметившей самобытные детали его поведения, искренние проявления его чувств. А когда, наконец, застаем его в гуще дел, то не столько вслушиваемся в суть спора, который он ведет со своими коллегами, сколько умиляемся его эмоциональной открытости. Возникает чувство неудовлетворенности: «штрихи к

портрету» наблюдать интересно, но ведь слово «дела» вынесено в название фильма, а их, по сути, не видно. Получается, что пришли к человеку, спросили о его заботах, а выслушать, вникнуть в эти заботы забыли. На вопрос, поставленный в названии фильма, авторы не ответили, не рассказали, будем честны, о главном.

Нашей кинопублицистике недостает деловитости. В этом смысле, я думаю, Письмо впрямую обращено и к документалистам, которым следует глубже изучить идеи, выдвинутые на декабрьском (1977 г.) Пленуме ЦК в речи Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнева, соотнести их со своей собственной работой.

В речи товарища Брежнева проблемы развития народного хозяйства анализируются трезво, с серьезным вниманием к нерешенным проблемам. Как раз в этой области — в постановке острых нерешенных проблем — документальное кино, на мой взгляд, пока еще отстает от журналистики. Кинематографисты редко еще выступают разведчиками новых тем и проблем. К слову сказать, художественный фильм «Премия» — яркий пример того, как искусство экрана способно решительно и по-новому увидеть проблему, остро, бескомпромиссно поставить ее на обсуждение. Это лишнее доказательство того, что дело не в неповоротливости кинопроизводства, о которой у нас кое-кто любит порассуждать.

Документальное кино оперативнее игрового, но своей «Премии» оно, к сожалению, сделать еще не успело.

А ведь советская кинодокументалистика имеет славные традиции активного партийного отношения к жизни, прямых связей с ней. Вспомним выездные редакции, кинопоезда на важнейших стройках, заводах. Они действенно помогали строительству: пропагандировали опыт новаторов, критиковали бюрократов и лодырей. Кстати, это была великолепная школа жизни и для самих кинохроникеров. Разумеется, каждое время требует новых художественных форм, но искать пути более тесного контакта кинодокументалистов с событиями действительности необходимо. Например, успех фильма А. Видугириса «В год беспокойного солнца» предопределен еще и особыми отношениями автора со строителями Токтогульской ГЭС: он провел бок о бок с ними несколько лет.

Декабрьский (1977 г.) Пленум ЦК КПСС, выводы и наблюдения, с поразительной глубиной и силой сформулированные в выступлении на Пленуме товарища Л. И. Брежнева, Письмо ЦК КПСС, Совета Министров СССР, ВЦСПС и ЦК ВЛКСМ нацеливают нас, советских людей, на достижение наибольшей эффективности в труде, на решение проблемы качества. У кинодокументалистики — своя и достаточно острая проблема эффективности. Утрата боевитости связана не только с недостаточным поиском интересных тем и недостаточно острой их постановкой на экране, но и со слабым профессиональным их воплощением. Мы порой словно забываем, что киноязык должен быть выразительным. У многих документалистов не ощущаешь вкуса к тонкому наблюдению, к подаче интересного факта, к яркой детали. А это ведь главное в документальной съемке. Как часто отсутствуют четкая драматургическая форма, ясный смысловой подход, нет ощущения крепкой структуры фильма.

Чтобы оказаться по-настоящему боевыми пропагандистами волнующих свершений нашего народа, участниками борьбы за осуществление планов развития народного хозяйства, кинематографисты должны существенным образом активизировать свои творческие позиции, обратиться к наиболее действенным формам своего искусства.

Л. Дербышева,
режиссер (ЦСДФ)

Мое внимание в Письме привлекли следующие строки: «В ряде случаев еще велики простои оборудования. На машиностроительных заводах в прошлом году ежедневно бездействовали десятки тысяч станков». В свете этой констатации я не могла мысленно не пересмотреть уже отснятый мною материал фильма «Самый нужный человек», работу над которым я тогда завершала, не могла не задаться вопросом: кто же должен был встать за те простаивавшие станки, о которых говорилось в Письме. Очевидно, те, кто окончил в прошлом году среднюю школу. Кто должен стоять за этими станками в будущем году? Те, кто закончил школу в этом году. А кто встанет у станка в завершающем году десятой пятилетки? Вероятно, те, кто учится сейчас в восьмом классе. Значит, это уже не просто мальчишки, а молодое поколение, высокое назначение которого — войти в трудовой ритм пятилетки. Следовательно, воспитание их мировоззрения, подготовка к сознательной трудовой жизни — дело большой государственной важности.

Для нашего фильма мы сняли интересный эпизод у доски объявлений приемной комиссии института. Абитуриенты приходят туда смотреть, зачислены они или нет. Кинокамера запечатлела душевное потрясение десятиклассников, которые обнаруживают, что их имен нет в списке и что они не попали в институт! А теперь давайте посмотрим на эту трагедию взглядом статистика. В стране только один из четырех десятиклассников попадает в институт. Три не попадают не потому, что плохо готовились, а потому, что вузам просто больше не требуется студентов. Спрашивается, куда пойдут эти ребята. На завод? К станку? Будем честны, как правило, десятиклассники на производство идут неохотно. И это мне представляется очень актуальной проблемой, которой наш документальный кинематограф должен заняться всерьез. Картины на эту тему есть. Назову для примера хотя бы удачную работу ленинградских документалистов «Каждый год в июне» или вгиковский фильм студента А. Ханютина «Удивительный десятый «Б». Но этого мало. Проблему нужно продолжать исследовать.

В своем фильме мы обращаемся к восьмиклассникам, хотим убедить их, что труд способствует полноценному развитию личности. Мы показали в фильме училища, где ребята получают полное среднее образование, те же аттестаты зрелости, которые дает десятилетняя школа, но плюс к этому и профессию. Например, многие воспитатели и педагоги ленинградского училища № 68 собственных детей отправляют после восьми классов сюда, в родное училище.

Выступая на XXV съезде партии бригадир очистной механизированной бригады шахты «Нагорная» Кемеровской области Герой Социалистического Труда Е. И. Дроздецкий говорил о подготовке смены старой шахтерской гвардии: «Наша бригада вот уже много лет крепко дружит с учащимися подшефной школы № 83. Они регулярно приходят к нам на шахту, и мы часто бываем у них в гостях, рассказываем о нашем шахтерском труде, делимся своими удачами, радостями и планами. Надо, товарищи, видеть, с каким восторженным блеском в глазах, с какой искренней заинтересованностью слушают ребята наши рассказы о нелегком, но почетном труде шахтеров!» Вот какая, оказывается, серьезная вещь — воспитание трудовой смены, если об учениках школы из маленького поселка говорят с трибуны партийного съезда. И не только Е. И. Дроздецкий считал нужным на этом остановиться. Прославленный бригадир тракторной бригады колхоза имени XX съезда КПСС Кировоградской области дважды Герой Социалистического Труда А. В. Гиталов в своей речи тоже затронул эту

проблему, говорил об уровне подготовки выпускников ПТУ, о необходимости всяческой помощи системе профессионального образования. Рядом с учителем в воспитании подростка должен принимать участие мастер, Мастер с большой буквы, который способен приучить к радости рукотворного труда.

П. Коган,
режиссер (ЛСДФ)

Я хочу начать свое выступление со слов, произнесенных с трибуны XXV съезда партии замечательным человеком, моим земляком, к огромному сожалению, недавно безвременно ушедшим из жизни, — токарем Балтийского судостроительного завода, дважды Героем Социалистического Труда А. В. Чуевым. Вот что он сказал о своем товарище по труду: «В дни работы XXIV съезда Герой Социалистического Труда, рабочий объединения «Кировский завод» Евгений Иванович Лебедев выступил с инициативой — выполнять пятидневные задания за четыре дня на основе комплексного плана повышения производительности труда на рабочем месте. В это движение включились сотни тысяч тружеников. Только за годы минувшей пятилетки оно позволило ленинградцам получить эффект, равнозначный дополнительному привлечению в промышленность более 40 тысяч рабочих. Мы горды, что эта форма соревнования получила высокую оценку в Отчетном докладе Центрального Комитета».

Я вспомнил об этих словах не случайно. Опыт Е. И. Лебедева был положен в основу картины «Ленинград. Соревнование в действии» киностудии «Леннаучфильм». Недавно на нашей Ленинградской студии документальных фильмов сделан фильм и об авторе этих слов А. В. Чуеве, о новаторских методах его работы.

Ленинградские кинопублицисты накопили определенный опыт в освоении темы социалистического соревнования. И мы были очень рады, когда наше обращение к кинодокументалистам страны — создавать больше фильмов о человеке труда и социалистическом соревновании, — опубликованное в свое время в журнале «Искусство кино», было подхвачено другими студиями кинохроники.

Традиция создания таких картин в Ленинграде закономерна. Ведь мы работаем бок о бок с создателями «Арктики» и «Сибири», со строителями ленинградской атомной, с конструкторами трактора «Кировец», с энергетиками, создающими уникальные турбины, с оптиками ЛОМО. Мы практически «прописаны» на многих предприятиях города — их трудовая жизнь сюжет за сюжетом заполняет страницы нашего ленинградского киножурнала. И это, кстати, было отмечено на всесоюзных кинофестивалях, где дважды первой премией награждались специальные выпуски журнала «Ленинградская кинохроника», посвященные нашим землякам, героям труда. Добром можно вспомнить фильмы «Девятая высота», «КамАЗ. Хроника строительства», «Бригада», «Письмо в газету», «Обязательство», «Седьмая сторонка», «Доменщик».

Какие я вижу недостатки в фильмах о социалистическом соревновании? Чаще всего мы идем по пути простой информации, сообщаем об успехах, приводим цифры, факты, называем фамилии передовиков — как бы рапортуем за них. Экран, таким образом, превращается в средство гласности, что само по себе, разумеется, неплохо, ибо гласность — важное условие соревнования. Но оставаться лишь рупором производственных успехов документальному кино нельзя. Идя по пути простой констатации фактов, мы оставляем зрителя пассивным. Он воспринимает, но не соразмышляет. Так хорошая идея часто оказывается невоплощенной кинематографически, а одни только

цифры, увы, не откладываются в сознании зрителя. Нужны фильмы, зовущие зрителя к раздумью, поддерживающие в нем уважение к кинематографу, как к серьезному исследователю жизни.

В прошлом году выпускник Высших режиссерских курсов Е. Гордиенко сделал на нашей студии картину «Случай в бригаде», где речь шла о бригаде Металлического завода, руководимой Героем Социалистического Труда В. С. Чичеровым. Бригада эта — одна из лучших в отрасли, да и во всем городе, она инициатор многих прогрессивных начинаний. И вот в этой бригаде завелся нарушитель дисциплины. Десятиминутный фильм по существу исчерпывается собранием, на котором участники бригады сурово и твердо судят своего товарища. Казалось бы, где тут речь о соревновании? А между тем, посмотрев фильм, понимаешь, почему этой бригаде удается получать переходящие знамена и сохранять первые места — в ней каждый чувствует себя хозяином дела, и уровень нравственных требований в ней необычайно высок. Мне по душе именно такие фильмы, которые подводят к собственному выводу, которые сами являются как бы полем соревнования, сопоставления различных точек зрения.

Думаю, что очень плодотворен путь, когда в центре фильма образ человека, принимающего участие в социалистическом соревновании, — рабочего, колхозника, интеллигента, разумеется, когда этот образ живой, когда понятно, что данным человеком движет. Ведь нередко, делая картину, ты многое округляешь, не успевая как следует осознать нечто глубинное. И заменяешь тонкие, психологические связи словесными переходами.

Настала пора — это требование времени — делать наиболее глубокие социальные срезы жизни, создавать кинопортреты целых коллективов. Тогда трудовые отношения в них проявятся с особой силой и наглядностью.

Г. Шеваров,
главный редактор хроники Свердловской киностудии

Я согласен с П. Коганом, которого тревожит отсутствие проблемных фильмов. Заметьте, что многие в нашем разговоре ссылаются на ту часть Письма, где говорится о необходимости вскрывать недостатки. Это не случайно: документальному кино, действительно, не хватает боевитости, действенности. Делая фильмы о социалистическом соревновании, документалисты должны помнить указание Леонида Ильича Брежнева: «...на современном этапе социалистическое соревнование приобретает качественно новые черты, новые особенности. Соревнование сегодня неотделимо от научно-технической революции. Оно все более концентрируется вокруг проблем эффективности и качества. Оно направлено на достижение наилучших конечных народнохозяйственных результатов. Оно теснейшим образом связано со встречными планами, в которых так ярко выражена инициатива и самоотверженный труд миллионов».

Постановка на экране актуальной жизненной проблемы, новый взгляд на нее, на какой-нибудь из «проклятых» вопросов, над которым бьется рабочий или конструктор, лаборатория или отрасль — вот что остро необходимо сегодня в наших фильмах. Вот что привлечет к ним зрителей.

Мы планируем создать серию производственных фильмов-исследований. Однако очень большая сложность — в авторах сценариев. Ведь речь идет о магистральной для нас теме, очень непростой для показа на экране. Тут сам материал не вывезет, нужно высокое профессиональное мастерство. Говорю об этом для того, чтобы подчеркнуть

острейшую необходимость в организации на факультетах журналистики в университетах, во ВГИКе специального курса «Сценарий документального фильма».

Партия требует от нас действенного, мобильного отклика, не дает времени для раскачивания, для ожидания гениальных сценариев и условий наибольшего благоприятствования для съемок. Жизнь требует перестраиваться на ходу. Поэтому важно уже сейчас использовать все ценное из наработанного опыта в пропаганде тех идей, которые содержит Письмо. Думаю, что на этом этапе киножурналы, как наиболее оперативный жанр кинохроники, могут стать отличной экранной трибуной, постоянно освещающей соревнование. Можно в одном журнале, в таком, например, как наш «Советский Урал», из номера в номер вести кинонаблюдение за результатами работы передовой бригады или, наоборот, смотреть, как подтягивается отстающая. Можно устроить перекличку киножурналов Урала и Сибири, специально посвятив ее социалистическому соревнованию.

В. Шустиков,
сценарист

Мне представляется очень правильным то, что «рабочая летучка», на которую собрал нас журнал «Искусство кино», ведет разговор так широко, ставит перед кинопублицистикой и научным кино задачи в том объеме, в каком они определяются декабрьским (1977 год) Пленумом ЦК КПСС, идеями и выводами, вытекающими из речи на Пленуме Л. И. Брежнева и обсуждаемого нами Письма. В то же время следует ясно и недвусмысленно сказать, что, обращаясь к такому сложному общественному феномену, как социалистическое соревнование, стремясь постигнуть закономерности его развития, мы должны, в первую очередь, сосредоточить внимание на главном участнике и организаторе социалистического соревнования — рабочем человеке.

Раскрыть образ такого человека — задача не из простых, потому что, хотя зачастую суть почина выражается кратко и понятно, воссоздание диалектики его распространения требует учета разных сторон жизни коллектива, знания экономики, социальной психологии, социологии. Приведу, например, такую историю. Недавно мне довелось быть свидетелем того, как на рабочем собрании участка стальных деталей цеха № 1 Ярославского объединения «Автодизель» подтвердили звание ударника коммунистического труда пятидесяти семи рабочим. Но вот что выяснилось при этом. В коллективе «Автодизеля» на сорок ударников коммунистического труда приходится один рабочий, удостоенный звания «Отличник качества». Другими словами, получается, что можно быть ударником коммунистического труда, не давая отличного качества продукции.

Как тут не вспомнить слова Леонида Ильича Брежнева: «Четкая политическая направленность соревнования проявляется особенно рельефно в движении за коммунистическое отношение к труду. В нем участвуют десятки миллионов людей. Но главное тут — не количество, а качество. Поэтому, присваивая высокие звания бригад и ударников коммунистического труда, следует всегда руководствоваться ленинским указанием, что **«столь почетное название** надо **завоевать** долгим и упорным трудом, завоевать доказанным **практическим** успехом в строительстве действительно коммунистическом». В этом ленинском высказывании, подчеркнул Л. И. Брежнев, сформулирован политический, партийный подход к делу, ставится надежный заслон формализму, казенщине, показухе, всему, против чего мы, коммунисты, не можем не бороться самым решительным образом.

Мне представляется, что важен серьезный экранный разговор не только об инициативе в организации соревнования. Нужно говорить о проявлениях формализма в этом важном деле. Обидно, что такая картина до сих пор не снята — мы за это в ответе.

Сейчас широкое распространение получило планирование социального развития трудовых коллективов, расширяются возможности распространения передового опыта в организации социалистического соревнования. Все это документальное кино должно широко пропагандировать.

Р. Бганцева,

главный редактор киностудии «Центрнаучфильм»

Всем нам, работающим в научно-популярном кино, надо откровенно признать, что наша «отрасль» искусства экрана в большом долгу перед обсуждаемой здесь темой. И если говорить серьезно, то рассчитывать на то, что уже завтра можно ожидать картину, которая глубоко будет исследовать такое сложное общественное явление, как социалистическое соревнование, пока, к сожалению, не приходится. По традиции научно-популярное кино интересно и серьезно разрабатывает проблемы естественных и технических наук, как бы «уступив» проблематику общественных дисциплин кинопублицистике. Когда же вчитываешься в строки Письма, еще раз понимаешь, насколько эта традиция неверна. Конечно, документалистам проще осваивать эти темы своим художественным инструментарием. Но, действуя в границах творческих возможностей своего жанра, они не занимаются — и не могут заниматься — тем, чем должны заниматься мы. В результате и образуются «белые пятна» в освоении важной темы.

Мы не можем приехать и просто снять репортаж в бригаде Злобина, потому что наша картина о бригадном подряде должна дать общие социальные характеристики явления. Это очень трудно — найти сопряжение абстрактных экономических понятий, противоречащих самой природе кинематографического языка, и образных решений данной темы. Что же мы обычно делаем в тех немногих лентах, посвященных общественным, экономическим проблемам, которые все-таки выпускаем? Как правило, или просто снимаем по существу документальную картину или приглашаем побеседовать перед камерой ученых. Ни в том ни в другом случае не проявляя научного подхода к теме. Почему так происходит? Не потому, разумеется, что мы этого не хотим — нелепо это предполагать. Просто чрезвычайно сложна сама задача, если, конечно, подходить к ее решению неформально.

«Следует еще активнее укреплять связь науки с практикой, обеспечить повсеместно поворот научных разработок к проблемам интенсификации производства, созданию законченных систем высокопроизводительных машин, новейших технологических процессов и материалов, добиваться быстрейшего внедрения достижений науки в народное хозяйство. В решении этих вопросов большая роль принадлежит научно-техническим обществам, изобретателям и рационализаторам», — подчеркивается в Письме. Прямая наша задача — отражать, как претворяются в жизнь эти идеи.

Научному кино надо найти свой подход к теме социалистического соревнования, разъяснить сущность этого социального феномена. Мы ведь еще не создали картину, которая могла бы называться «Что такое социалистическое соревнование?». А такая картина могла появиться, и это была бы картина мировоззренческая, философская. Ее можно было бы решить и как активно наступательную политическую ленту, с привлечением зарубежного материала, позволяющую увидеть различие двух обществен-

ных систем — через призму отношения к труду, через сравнение социалистического соревнования с капиталистической конкуренцией.

В приветствии Л. И. Брежнева киностудии «Мосфильм» есть замечательный совет кинематографистам, он содержится в призыве создавать произведения, способные «будить мысль, раскрывать смысл нашей эпохи». Мне кажется, научно-популярный кинематограф в первую очередь должен считать эту цель своей. И, разумеется, в воплощении той темы, которой мы сегодня посвятили наш разговор.

А. Проценко,
начальник управления по производству документальных, научно-популярных и учебных фильмов Госкино СССР

Я думаю, нам удалось сегодня нащупать «болевые точки» документального и научного кино, детально поразмышлять над тем, какие творческие резервы должны быть пущены в ход, чтобы вывести экранный разговор о социалистическом соревновании на уровень, соответствующий времени. Одна из важных задач видится в повышении действенности наших фильмов. Мы должны сами, своим творческим трудом ответить на призыв Письма повысить эффективность производства. В применении к кинематографу эффективность — это действенность. Только доказательный и компетентный разговор способен привлечь внимание современного зрителя.

Здесь вспоминали выступления на партийном съезде лучших представителей рабочего класса страны. И не случайно, конечно, вспоминали. Как лучше и точнее выявить наши цели в разработке темы труда, рабочего класса, социалистического соревнования на производстве, если не с помощью тех, кто своими руками преобразует жизнь на земле! Мне тоже хочется вспомнить уже упоминавшееся здесь выступление кемеровского шахтера, Героя Социалистического Труда Е. И. Дроздецкого. Анализируя Отчетный доклад Центрального Комитета, он сказал: «Я слушал доклад и думал: какая же мудрая и дальновидная наша партия и ее ленинский Центральный Комитет, как настойчиво и принципиально выполняет она указания Владимира Ильича Ленина, отдавая все свои силы и энергию развитию экономики страны, укреплению ее могущества и повышению благосостояния и культуры народа».

Сознанием того, что «государство — это мы», что вся политика партии освящена интересами народа, то есть что труд твоих рук направлен на твое собственное благо, на благо твоей семьи, были проникнуты все выступления представителей рабочего класса на съезде. Я сослался на выступление Е. И. Дроздецкого, а можно было обратиться и к другим, и каждое было основано на своем жизненном опыте, опыте своего коллектива. Как бы венчающими эту рабочую перекличку прозвучали на съезде слова старшего оператора Омского нефтеперерабатывающего комбината В. С. Лебедевой: «...самое главное достижение этих лет — духовный и политический рост наших людей». Какая высокая степень коммунистической сознательности заключена в этих словах! Думаю, что раскрыть смысл приведенных выше слов как итог жизни и размышлений людей не менее трудно, чем осмыслить экономическую проблему. Тот, кто этого не понимает, может сделать ленту, которую уже на следующий день мы сможем припомнить с трудом. За холодное ремесленничество в обращении с таким жизненным материалом художник должен нести не только творческую, но, если хотите, основываясь на известных словах замечательного русского поэта Некрасова, и гражданскую ответственность. Я это говорю с полной уверенностью. Помните, на страницах «Искусства ки-

но» первый секретарь Тюменского обкома партии Г. П. Богомяков заметил: «Мы сознаем, что как бы ни была богата наша земля, республик и областей в стране так много, что каждый год даже Тюмень на фильм претендовать не может. Так что права на ошибку здесь у документалистов нет». Разве эти слова, обязывающие кинодокументалистов к огромной творческой ответственности, не относятся в полной мере к экранному изображению лучших представителей рабочего класса всей страны?

Вот почему тема социалистического соревнования должна привлечь самых крупных и опытных мастеров советского документального и научного кино. Тогда, возможно, мы увидим фильм, в котором рассказ о конкретном рабочем человеке поднимется до высот художественного публицистического обобщения. Мне кажется, задача такого фильма глубоко и ярко сформулирована в словах Леонида Ильича Брежнева, произнесенных им на XVI съезде профсоюзов: «Там, где рабочий человек знает, что к его голосу прислушиваются, с ним считаются, что его позиция действительно учитывается при разработке социальных и хозяйственных планов, — там и только там он чувствует себя подлинным хозяином производства, хозяином своей судьбы. Так смыкаются задачи политические и задачи производственные».

В реализации творческой программы, очертания которой после сегодняшнего разговора видятся более отчетливо, необходимы усилия на каждом «рабочем месте» и в нашем экранном «регионе».

Среди идущих впереди в разработке этой темы я бы назвал документалистов Украины, Узбекистана, Ленинграда, где, к слову сказать, вдумчиво работают на этом направлении и мастера научного кино. Хуже обстоят дела у кинопублицистов Молдавии, Грузии, Армении, Литвы, которым еще много предстоит сделать для отображения созидательного труда народа, организации социалистического соревнования, развития рабочей инициативы.

Наши возможности достаточно обширны, и надо использовать их с максимальным эффектом. Подумайте, мы ведь выпускаем, кроме общеназванных картин, 1160 номеров журналов в год. Какая это сила в оперативном освещении соревнования! А 700 заказных картин, значительное число которых — технико-пропагандистские, разве они не являются мощным резервом пропаганды социалистического соревнования и передовых методов труда?

Не хочу пользоваться правом последнего выступающего для подведения итогов. Да их еще и не время подводить. Поэтому я полагаю, что наш разговор поддержат и продолжат на страницах журнала документалисты и мастера всех киностудий страны.

Но самое важное, чтобы их размышления воплощались в фильмах, отвечающих требованиям времени. Ради этого, как я понимаю, и собрал нас журнал.

От редакции

Публикуя выступления кинематографистов на «рабочей летучке», редакция намерена продолжать на страницах журнала обсуждение проблем освещения в кинопублицистике и научном кино темы социалистического соревнования. Письмо ЦК КПСС, Совета Министров СССР, ВЦСПС и ЦК ВЛКСМ вызвало широкий отклик в коллективах киностудий, среди творческих работников.

Редакция «ИК» приглашает мастеров экрана к серьезному и обстоятельному разговору об участии кинематографа в общенародном деле развития и совершенствования социалистического соревнования.

В пути

Белорусское кино сегодня

На этот раз беседа за «круглым столом» состоялась в Минске, на выездном секретариате Союза кинематографистов СССР. Выступления секретарей Союза, режиссеров, киноведов, критиков — московских и минских — сложились как бы в коллективную рецензию на новые белорусские фильмы: «Воскресная ночь», «Долгие версты войны», «Венок сонетов», «Сын председателя», «Семейные обстоятельства», «Гарантирую жизнь». Каждая из этих картин по-своему симптоматична, и подробный критический их анализ наглядно обнаружил особенности процессов, характерных сегодня для кинематографа Белоруссии.

Разговор, таким образом, не ограничился оценками отдельных фильмов, а коснулся и общих проблем нашего киноискусства. Освоение кинематографом новых тематических пластов, современность и архаизм режиссерского мышления, проблема стилей, состояние молодой режиссуры — вот примерный круг вопросов, которые обсуждались в Минске (белорусское документальное кино мы намеренно вывели за пределы публикуемого материала: оно требует специального разбора).

В ходе дискуссии выступили (все выступления мы печатаем с небольшими сокращениями): киноведы С. Фрейлих, О. Нечай, Е. Бондарева, заместитель председателя Госкино СССР Б. Павленок, главный редактор журнала «Искусство кино» Е. Сурков, секретари СК СССР, режиссер С. Герасимов и критик А. Караганов, директор Института теории и истории кино Госкино СССР В. Баскаков.

В работе совещания принял участие секретарь ЦК КП Белоруссии А. М. Кузьмин.

После завершения дискуссии о состоянии белорусского кино и стоящих перед ним задачах участники дискуссии — москвичи и руководители Союза кинематографистов республики — были приняты кандидатом в члены Политбюро ЦК КПСС, Первым секретарем ЦК КП Белоруссии товарищем П. М. Машеровым. В живой и содержательной беседе товарищ Машеров рассказал собравшимся о задачах, которые решают трудящиеся республики, о масштабах их трудовых подвигов и характере трудностей, которые они преодолевают, опираясь на решения XXV съезда КПСС.

В беседе приняли также участие секретарь ЦК КП Белоруссии А. М. Кузьмин и заместитель Председателя Совета Министров Белорусской ССР товарищ Н. Л. Снежкова.

●

Творческая дискуссия «О путях развития белорусского кино сегодня» началась выступлением первого секретаря СК БССР **В. Турова.**

В. Туров всесторонне охарактеризовал значение, которое имело в жизни белорусских кинематографистов Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», ту роль, которую оно сыграло в повышении идейного и художественного уровня белорусских картин, в росте гражданской и политической ответственности мастеров экрана Белоруссии за укрепление связей кинематографа с жизнью, с героическим трудом рабочих, колхозников, интеллигенции республики.

Однако успехи свои, сказал В. Туров, мы оцениваем пока еще очень скромно. В основном они связаны с воплощением героико-патриотической темы, имеющей в белорусском кино богатые традиции. Среди белорусских фильмов военной тематики, получивших широкий общественный отклик в последние годы, Туров назвал двухсерийную эпопею «Пламя» (сценарий Г. Буравкина, Ф. Конева, В. Халипа, режиссер В. Четвериков); фильм «Братушка» (сценарий С. Дудова, А. Ценева, А. Леонтьева, режиссер И. Добролюбов); картину «Волчья стая» (сценарий В. Быкова, режиссер Б. Степанов); «Венок сонетов» (сценарист В. Муратов, режиссер В. Рубинчик), а также телевизионный фильм «Долгие версты войны» (сценарий В. Быкова, режиссер А. Карпов).

Что же касается картин, сделанных на современном материале, то здесь, заметил Туров, побед значительно меньше. Это заставляет белорусских кинематографистов прилагать особые усилия к разработке актуальной современной проблематики: из пятнадцати фильмов, поставленных на киностудии за последние годы, десять картин обращены к современности.

В последнее время круг интересов белорусских режиссеров значительно расширился за счет обращения к лучшим произведениям литературы — классической и современной.

Студия уделяет большое внимание фильмам для детей и юношества.

Особое место в докладе В. Турова было отведено обзору молодого кино Белоруссии, его проблемам и перспективам. Оратор с сожалением отметил, что многие работы молодых режиссеров ни радости, ни славы студии не принесли. Настораживает отсутствие в них гражданской страстности, определенности творческих позиций, яркого художественного поиска.

В этом, по словам докладчика, есть немалая вина самой студии, зачастую предлагавшей постановщикам-дебютантам слабые сценарии. Сказались и организационные просчеты в работе — отсутствие систематического, серьезного, осмысленного подбора молодых киноспециалистов.

Большое значение в борьбе с этими недостатками сыграла реорганизация студии, но прежде всего Постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью». Постановление ЦК КПСС помогло осуществить ряд мероприятий, направленных на усовершенствование методов и форм работы с молодыми художниками в республике.

И вот недавно на «Беларусьфильме» дебютировала группа приглашенных на студию молодых постановщиков, окончивших во ВГИКе мастерскую А. Б. Столпера. А. Ефремов, С. Сычев, Н. Лукьянова создали интересный, отмеченный несомненной творческой самостоятельностью фильм по мотивам рассказов В. Шукшина. Сценарий был написан кинодраматургом Е. Григорьевым. Двое из режиссеров-дебютантов сейчас работают над новыми сценариями.

План объединения художественных фильмов на 1978 год, подчеркнул В. Туров, почти наполовину состоит из постановок молодых, и — отрадный факт! — все они осуществляются на современном материале. Но то, что сделано, лишь начало большой и сложной работы по формированию нового поколения режиссуры на «Беларусьфильме», по подготовке достойной смены, воспитанной на высоких традициях белорусского кино

Проблема молодых, уточнил оратор, приобрела для студии особое значение в связи со все увеличивающимся объемом производства фильмов. Очень остро, например, ощущается дефицит молодых способных режиссеров в объединении «Телефильм», продукция которого демонстрирует сегодня довольно низкий художественный и профессиональный уровень.

Проблем много, подытожил В. Туров, но положение дел в белорусском кино при этом отнюдь не вызывает пессимистических настроений. Кинематографисты ясно представляют себе задачи, которые предстоит решать, открыто и прямо говорят о трудных, больных вопросах, активно ищут пути их преодоления и не без успеха. В последние годы наконец-то перестал ощущаться сценарный голод. Впервые студия имеет сценарный запас. В настоящее время коллектив «Беларусьфильма» работает над рядом произведений, обещающих стать заметным явлением кинематографа. Среди них — широкоформатный фильм «Черная береза» (авторы сценария Б. Архиповец, М. Березко, С. Поляков, режиссер В. Четвериков); фильм о замечательном сыне белорусского народа Василии Корже — «Третьего не дано» (сценарий А. Осипенко, И. Болгарина, М. Пятигорской, режиссер Б. Степанов); экранизация «Люди на болоте» по роману Ивана Мележа; картина «Брачная ночь» по одноименной повести Ивана Шамякина; лента «Огонь на себя», посвященная преобразователям Полесья (сценарий В. Ампилова, А. Шебалина, режиссер И. Добролюбов); фильм «Дикая охота короля Стаха» (сценарий В. Короткевича и В. Рубинчика, режиссер В. Рубинчик).

В своем докладе Туров сочувственно упомянул также целый ряд сценаристов-дебютантов, среди которых есть и известные белорусские писатели и начинающие драматурги: Н. Матуковский, А. Петрашкевич, Е. Зыкова, В. Гусаков, К. Тарасов, А. Зайцев, Н. Круговых, Ф. Демьяненко.

Руководство сценарной мастерской возглавил известный белорусский писатель-прозаик В. Адамчик.



Участники «круглого стола» во время заседания

Союз кинематографа с литературой, сказал В. Туров, вообще кажется мне очень плодотворным; недаром свои дальнейшие планы студия намерена и впредь связывать с именами таких писателей, как И. Мележ, В. Быков, И. Шамякин, А. Адамович, А. Макаёнок, А. Петрашкевич, И. Пташников, В. Козько и другие.

В заключение В. Туров подчеркнул, что всю свою работу белорусские кинематографисты стремятся пронизать осознанной требовательностью к себе, сделать все необходимые выводы из совета Л. И. Брежнева, содержащегося в его глубоком и богатом плодотворными рекомендациями приветствии участникам и гостям Всесоюзного кинофестиваля в Кишиневе: «Чтобы быть на уровне требований жизни, чтобы не отстать от растущих духовных запросов наших зрителей, деятели кино должны решительнее бороться за повышение идейно-художественного уровня всего киноискусства, за высокий уровень каждого кинопроизведения».

В этом же приветствии Леонид Ильич Брежнев указал: «Революционная новизна и историческая молодость нашего общества требуют от киноработников творческой инициативы и смелости в художественном освоении действительности и перспектив ее развития».

Белорусские кинематографисты, сказал В. Туров, глубоко и взволнованно восприняли эти мудрые рекомендации Генерального секретаря ЦК КПСС. И сегодня они стремятся строить свою работу на их основе, последовательно и уверенно следуя путем, проложенным XXV съездом партии.

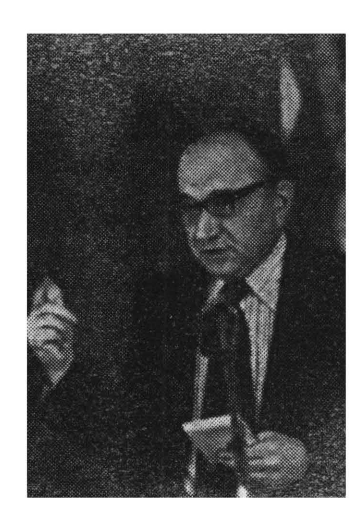
Разговор о состоянии и задачах белорусского кинематографа продолжил в своем выступлении С. Фрейлих.

С. Фрейлих

Многонациональное советское кино — феноменальное явление современной культуры. Оно поражает воображение людей мира, помогает глубоко и всесторонне постичь структуру нашего общества. Я в этом еще раз убедился, когда недавно читал цикл лекций в Токио. Лекции были посвящены истории советского кино в связи с шестидесятилетием Великого Октября. Показывались фильмы классические и современные, причем фильмы национальных республик шли на своих языках с японскими субтитрами. И вот тут-то посыпались записки. Многие, особенно из молодых зрителей, признавались в том, что до этого думали, будто 15 республик — это просто префектории, имеющие (как в Японии) чисто административное значение. Именно кино с его поразительной наглядностью открыло им многонациональный характер нашей культуры, они увидели жизнь народов со столь различными традициями и вместе с тем имеющих одну цель, которую открыл перед ними Великий Октябрь.

Сейчас завершается издание «Истории советского кино» в четырех томах, каждая национальная республика равноправно представлена в нем самостоятельной главой в каждом томе. Это не значит, что развитие кино в наших национальных республиках шло равномерно. То или иное искусство не зеркально отражает уровень социального и экономического развития и всей страны и своего народа.

Применительно к прошлым эпохам этот закон сформулировал Маркс. Сегодня мы в этом убеждаемся и на примере кино. Кино в наших республиках возникло не только в разное время, но и в разное время достигло расцвета. Закономерности неравномерного развития экранного искусства наше киноведение исследовало пока еще слабо, а это необходимо, чтобы моменты «выравнивания» не застигали нас врасплох, но прогнозировались и по возможности ускорялись. Сегодня в условиях научно-технического прогресса партия со всей остротой ставит перед наукой задачу исследовать закономерности развития природы и общества.



С. Фрейлих

Киноведение, как наука, тоже не снимает с себя ответственности за познание развития советского кино, в частности, характера взаимодействия его различных национальных отрядов.

Именно сквозь призму такой задачи мы периодически обращаемся к рассмотрению новых картин той или иной республики. Конечно, наше совещание не может ставить перед собой глобальных исследовательских задач. В то же время вряд ли мы достигнем желаемой цели, если сведем наш разговор к очередному производственному совещанию, которое уместнее на студиях, когда в процессе работы обсуждается киносценарий, отснятый материал картины или даже готовый фильм с целью присуждения ему той или иной категории.

Мы собрались, чтобы поделиться общими впечатлениями о просмотренных картинах именно под углом зрения развития кино в республике. «Общие впечатления» не значит «общие слова», речь у нас пойдет о конкретных произведениях искусства, о конкретных художниках, имеющих свой взгляд на мир, в большинстве своем уже прошедших известный путь в кино, имеющих определенную репутацию. И хотя каждый из них, судя по

картинам, которые мы просмотрели, добился разной степени успеха, эти восемь или десять картин, взятые в целом, позволяют утверждать, что белорусское кино переживает сегодня один из самых интересных периодов в своем развитии.

Фильмы, которые мы посмотрели, открыли нам, говоря языком военных, фронт белорусского кино.

Фронт имеет фланги, они закреплены в белорусском кино на военной теме. С одной стороны, мы увидели здесь такую картину, как «Долгие версты войны» А. Карпова, с другой — «Венок сонетов» В. Рубинчика. Эти картины говорят о зрелости художественного мышления их создателей. Фильмы противоположны по стилистике, в них проявляется не только различное видение, но и разный жизненный опыт. Если В. Рубинчик, не видевший вследствие своей молодости войны, строит свое произведение на воображении, то А. Карпов, прошедший войну, сделал картину детально — как очевидец. Можем ли мы отдавать предпочтение тому или другому видению? Разумеется, нет. Поэтичность Рубинчика достоверна. В достоверности Карпова поэзия скрыта. Эти картины в равной степени современны, и именно поэтому, находясь, фигурально говоря, на флангах белорусского кино, уверенно прикрывают поиск в области современной темы уже в прямом смысле этого слова.

Здесь я прежде всего хотел остановиться на фильме «Воскресная ночь», который В. Туров поставил по сценарию А. Петрашкевича.

Фильм является социологическим исследованием причин и следствий пьянства. Но если бы я только это сказал о замысле картины, я бы ничего о ней не сказал, поскольку перед нами художественное произведение, в котором идеи возникают в связи с судьбами людей, одним из которых мы страстно симпатизируем, других — презираем. Мы их видим в живых человеческих взаимоотношениях, в спорах, столь острых и жизненных, что сами вовлекаемся в эти споры и сами начинаем судить, нападать и защищаться, открывать истинную цену людей, подчас скрытую или искаженную случайным стечением обстоятельств.

Стратегия фильма опирается на случай, к которому бесстрашно обращаются авторы. Как часто в искусстве мы обходим стороной случай, остерегаясь его нетипичности, его локального, необобщенного смысла. А между тем случай, как заметил Бальзак, — великий романист мира. Конечно, не всякий случай. Тот, который взят за основу сюжета «Воскресной ночи», несет в себе драматический заряд этой картины.

А случай таков. В селе Добриневка между двумя трактористами, Степаном и Михаилом, произошел поединок на... тракторах. Степан был убит. Михаил предстал перед судом. Преступление казалось столь очевидным, что редактор районной газеты самолично в воспитательных целях написала очерк о молодом преступнике, заклеймив его позором. Потом разбирательство дела показало, что не убийство совершил обвиненный, а подвиг — он принял на себя таранящий удар, которым пьяный Степан угрожал снести дом невесты Михаила, Алены. В доме были люди.

В той ситуации дело могло обернуться комедией — разве нет в этом поединке на тракторах известной пародии на старинные рыцарские турниры; но комедией здесь и не пахнет, дело сразу принимает крутой оборот — драматический, я бы даже сказал, трагический по своим последствиям. Не стала картина и мелодрамой, хотя это могло произойти, если бы авторы сосредоточили больше внимания на «любовном треугольнике», отчего на первый план неизбежно вышел бы образ Алены, потрясенной и ослепшей от горя. Фильм мог стать и очередным детективом, если бы действие имело конечной целью расследовать, кто все-таки виноват — живой или мертвый. Однако, начав уголовное расследование, авторы превращают его, как уже было сказано, в социологическое исследование. Не злодея они ищут, а доискиваются причин преступления. От того самого случая — от злосчастного поединка — действие расходится концентрическими кругами, захватывая все больше людей, казалось бы,

и не имеющих прямого отношения к случившемуся.

Степан и Михаил еще в детстве были связаны, они учились в одном классе, но по-разному сложилась у них жизнь. Степан рано ожесточился против отца, который пил и нещадно бил мать; мальчик даже хотел убить отца, чтобы, отсидев положенное, жить вместе с матерью в покое. Но потом он сам стал пить, попав в среду людей, для которых это было главным занятием. Это мы узнаем от сельского учителя. Мы видим мать Степана, ее показания на суде превращаются в монолог, и, может быть, это самое сильное место в картине. Не верится, что роль эту исполняет профессиональная актриса — так жизнен образ этой простой белорусской крестьянки. Горе не заглушило в ней чувство справедливости, и она требует оправдания тому, кто незаслуженно считался убийцей ее сына.

Действие чревато и другими неожиданностями, в результате чего персонажи оказываются вовлеченными во внезапные ситуации: редактор газеты, узнав истину, опровергает собственную статью; судья вступает в конфликт с прокурором, который дал делу чисто формальный ход, и, будь по нему, мы бы до истины так и не добрались.

В действие вступают главные люди в районе, его руководители — партийные, советские, хозяйственные. И вот что интересно. Обычно такого рода персонажи появляются в конце, чтобы подвести итоги и, как говорится, наметить перспективы, словно бы для них самих заранее все ясно. В фильме же действие с них только и начинается. Шесть человек — все члены райкома — оказываются на рыбалке, но воскресная ночь превращается в диспут по поводу убийства в селе Добриневка. Именно этот ночной спор обнажает, как сложна проблема, коль скоро каждый из шестерых имеет свою точку зрения.

Вспоминают в ходе спора высказывание Ленина: «...В отличие от капиталистических стран, которые пускают в ход такие вещи, как водку и прочий дурман, мы этого не допустим, потому что, как бы они ни были выгодны для торговли, но они поведут нас назад к капитализму...». Характерно, что тут же приводится источник — указывается том и страница, и это тоже характерно для социологического фильма, обращающегося к конкретным фактам и документам.

Однако руководители района рассматривают случившееся не только с высот, так сказать, исторических. Мы узнаем, что делается здесь, в их собственном районе: как хозяйственники, выполняя план товарооборота, заливают деревню водкой, узнаем, что на каждые десять бутылок здесь приходится одна библиотечная книга. На рыбалке появляются и прокурор, и судья, и редактор газеты. Окажись эти люди, скажем, на заседании бюро райкома, действие могло бы ограничиться диспутом-расследованием в пределах одной декорации, как это было успешно сделано в недавней картине «Премия». Но авторы «Воскресной ночи» поступили иначе. Они вышли с камерой (оператор Д. Зайцев) на место действия, в суд, к простым людям, мы увидели драматические, подчас пронзительные сцены. Сюда относятся, например, кадры детского дома, где живут дефективные дети, расплачивающиеся за алкоголизм родителей.

«Воскресная ночь» — не агитфильм, не киноплакат, агитирующий против пьянства. Перед нами художественное произведение о трагедии людей, потерявших духовные ориентиры в жизни. Фильм не оставляет нас наедине с жестокими фактами. Там, в сценах у реки, события рассматриваются с высоты исторического опыта страны, народа. Жаль только, что сцены у реки и сцены в суде стилистически разобщены. В сценах дискуссии в спорящих мы чувствуем актеров, играющих роли. В сценах суда и в массовых сценах мы не ощущаем исполнителей, перед нами как бы живые люди, достоверные в своей чувственной конкретности. Там, где стилистически эпизоды не совмещаются, картина перестает на нас действовать. Стиль — не форма. Стиль — единство повествования, благодаря которому не нарушается контакт со зрителем.

И еще. Оптимизм картины вовсе не в том, что в конце появляется красивый, здоровый мальчик, сын одного из руководителей района, как бы уравновешивая наше впечатление от тех

детей, которых мы видели в хронике. Как раз такое утешительство наивно. Оптимизм картины в мудрости, с которой она ставит вопрос о бездуховности, противоречащей самой сути нашего общественного строя. Общество, которое так способно ставить вопрос, имеет будущее, оно способно сполна и, так сказать, тотально раскрыть свои неисчерпаемые духовные качества.

Я убежден, что фильмы, которых я коснусь ниже (они тоже посвящены современной теме), могли стать не менее значительными произведениями. Но здесь исполнение не оказалось на уровне замысла, самого по себе интересного. Мы об этом тоже должны говорить — столь же спокойно и, может быть, даже еще более доказательно, чем в тех случаях, когда перед нами несомненная удача. Критические обзоры — не выставка достижений. Иногда неполная удача скажет нам не меньше о смысле живого процесса искусства, о том, где мы в нерешительности останавливаемся, в какой момент нам не хватает дерзкого умения, чтобы выйти к успеху.

Картина «Семейные обстоятельства» (сценарий А. Лиханова, режиссер Л. Мартынюк) драматична по своему сюжетному замыслу: мальчик бежит из дома, в поезде он вспоминает, что произошло, вспоминает и радостное и горестное, он думает, что бежит от родителей, а оказывается, что бежит от самого себя. И когда он это сознает, он прыгает из вагона, чтобы вернуться домой и признаться в своей вине. Судьба мальчика может найти отклик у зрителя любого возраста — с кем не случается такое, когда бес самолюбия гонит тебя, но в конце концов ты побеждаешь его, обретая душевное равновесие. Почему же то и дело кар-

«Долгие версты войны»



тина утрачивает контакт со зрителем? Авторы не находят способа рассказа именно данного содержания.

Вот как сняты две сцены из тех, что в вагоне вспоминаются мальчику. Первая — прогулка на велосипедах.

Еще не рассеялся туман, велосипедисты по волнистой дороге, то исчезая, то возникая, приближаются к нам; сцена, снятая молодым оператором Ф. Кучаром, хорошо передает настроение этого момента. Однако, снятая в нормальном метраже, она кажется на экране чрезмерно затянутой, и это происходит потому, что следующая за ней, более существенная сцена дана слишком кратко. Речь идет о сцене, когда мать приводит в дом мужчину, а сын не принимает его, причем делает это грубо, жестоко. А взрослые уже договорились о женитьбе. Мать потом говорит мужчине: «Я передумала». Она, конечно, солгала, жертвуя собой ради сына. Сильнейшая могла бы быть сцена, однако она не разработана и потому остается чисто информационной. Поэтический реализм первой сцены берет верх над информативностью второй, стиль рассказа нарушен, а это значит — нарушен контакт со зрителем.

Те, кто раньше видел такие картины, как «Альпийская баллада» и «Я — Франциск Скорина» Б. Степанова, наверняка узнают его почерк в лучших сценах новой картины «Гарантирую жизнь» (авторы сценария И. Черных, И. Письменная, Р. Романов). Я уверен, что режиссер взялся за эту постановку ради образа летчика-испытателя Дмитрия Радкевича, жизнь которого оказалась на пределе человеческих возможностей. Испытанию герой подвергался не только в небе, но и на земле. Дмитрий — фигура драматическая, потому что его максимализм постоянно наталкивается на привычные нормы бытия. Замысел, как видим, интересен, но драматургия идет проторенным путем. Кажется, что мы уже видели ситуации, в которых оказывается Дмитрий. И личный конфликт недостаточно убедителен: нелюбовь Дмитрия к жене показана реальнее, чем его любовь к другой женщине, образ которой достаточно умозрителен.

Когда ситуации заданы, режиссер повторяет то, что уже делал в прежних картинах, по этой же причине актеры играют ниже своих возможностей.

Я представляю себе, сколько надежд киностудия «Беларусьфильм» возлагала на картину «Сын председателя» (сценарий Н. Матуковского, режиссер В. Никифоров). Здесь все, казалось бы, предвещало успех незаурядный. Изображается деревня в современный момент развития, старое и новое сталкиваются здесь во всех сферах — в производстве, в быту, в морали, культуре, причем драматургические узлы завязываются между людьми близкими: сын сменяет отца на посту председателя колхоза, старый председатель оказывается в сложнейших отношениях с секретарем райкома, а между тем они вместе воевали в одном партизанском отряде. Несмотря на то, что в картине играют такие сильные актеры, как В. Самойлов и Б. Бабкаускас, столкновения и споры героев нас мало волнуют. Герои — только рупоры информации, сошедшей в своей актуальности с сегодняшней газетной полосы, однако «непереваренной» художественно, непроявленной в своем человеческом, нравственном содержании. Острые диалоги остаются на поверхности фильма и отшелушиваются по мере развития действия, в глубине же его лежит предвзятая схема «традиционалиста и новатора», давно преодоленная у нас и в «производственном фильме» и в так называемом фильме «деревенском». Несколько темпераментных сцен, драматических и комедийных, свидетельствующих о способностях постановщика, не создают единства, в картине нет камертона, на который она была бы настроена. Это важный вопрос мастерства и стиля, и я бы хотел вспомнить в этой связи картину «Калина красная». В ней есть сцены драматические и фарсовые, мелодраматические и даже трагедийные, но картина едина, в ее музыкальном строении есть лейтмотив — это песня, которая не только прозвучала в одной из сцен, но и дала картине название, стала ее темой.

Нельзя в разговоре о современной теме в белорусском кино обойти и киноальманах по рассказам В. Шукшина — «В профиль и ан-

фас»: здесь получили возможность испытать свои силы молодые режиссеры. В альманахе три новеллы, и если две из них («Берега» и «Чередниченко и цирк») говорят лишь о профессиональном умении, то новелла «Волки» — талантливая картина, правда, в ней всего две части, но я думаю, что имена ее создателей — режиссера Н Лукьянова и оператора А. Суханову — мы еще увидим в титрах больших картин.

Разумеется, разделение картин, о которых шла речь, на «военные» и «современные» весьма условно.

Вспомним, в переломные для нашего искусства пятидесятые годы самыми современными картинами оказались фильмы о войне: «Летят журавли», «Судьба человека», «Баллада о солдате», «Дом, в котором я живу».

Военную тему — не только в эстетическом, но и в нравственном отношении — мы не можем пока еще отнести к разряду «исторической», и коль скоро речь идет о белорусском кино, то, согласимся, это особенно очевидно на его «территории».

В республике, которая вся была объята пламенем и весь народ которой — от мала до велика — совсем недавно прошел через это огненное испытание, военная тема по-прежнему актуальна и драматична.

Тема — не материал. Тема — трактовка материала.

Я возвращаюсь в связи с этим к двум картинам, с которых начал разговор.

О чем все-таки картина «Венок сонетов»? Была война, она разбудила в мальчике поэта и она же его спалила. Здесь самая горестная и философская, выстраданная суть картины, и меня удивляет, как зрело решает тему моло-

«Венок сонетов»



дой режиссер. Самая волнующая для меня сцена в картине, когда юный Артем, покидая на рассвете случайного спутника, кладет ему в полевую сумку свою единственную тетрадь стихов. Мы ни одной строки так и не услышали, но я верю, что это настоящие стихи: я вспомнил Павла Когана, первые строки которого были опубликованы после его гибели.

«Долгие версты войны» замешаны на другом материале, картина дает нам снова почувствовать горький вкус полыни на дорогах войны и снова задохнуться окопной пылью, она говорит о победоносной воле нашего народа, оказавшегося в окопах той Великой Отечественной... В картине пересеклись дороги режиссера Александра Карпова и писателя Василя Быкова, повести которого стали животворным источником для нашего современного искусства. Сегодня Быков испытывается разными кинематографическими стилями. Может быть, Карпов ближе всего подошел к писателю, манера Быкова оказалась для режиссера органичной.

Сходная стилистика была заметна уже в его прежних картинах: «Сказе о Матери» и в еще более ранней «Тишине».

Белорусское кино в движении, оно ищет контактов со своим современником. Идеи и мысли лучших картин подслушаны в народе. Именно это явилось предпосылкой художественных открытий, свидетелями которых мы оказались. Как правило (мы это знаем по опыту других национальных кинематографий), за этим следует перелом, но, чтобы он наступил, надо трезво осознать промахи, а удачи закрепить.

О. Нечай

Я остановлюсь на одном вопросе — на том, как осваивались за последние годы кинематографистами республики ведущие, традиционные темы белорусского кино.

В последние годы произошел несомненный и решительный поворот к теме современности, хотя ни одна картина этой тематики так и не явилась, к сожалению, событием в советском кино.



О. Нечай

Но есть фильмы, в которых заметен определенный выход из той схемы, которая тревожила нас прежде — и их не мало — и тревожит еще сегодня.

Открытая публицистичность, гражданственность позиции заявлена в фильмах «Время ее сыновей» и «Воскресная ночь», поставленных В. Туровым. В картине «Время ее сыновей» ощущается эпическая интонация, особый, несколько торжественный лад киноповествования в целом.

И это оправдано замыслом автора, всей концепцией произведения. В лучших эпизодах картины (сцена клятвы-присяги братьев Гуляевых, сцена приезда их на родину к матери в полесскую деревню) ощущается сочность и яркость щедрой палитры художника. Новая для Турова живописная манера отлична от той, к которой мы привыкли в его более ранних, лирических фильмах. По-особому ярко и красочно, с любовью показана в фильме Белоруссия, белорусская природа в ее пышном цветении — от Браславщины до Полесья. В то же время этот фильм неравнозначен — он двойствен по многим художественным решениям, порой авторам отказывает вкус — и тогда красота борется с рекламно-слайдовой красиво-

стью, а в любовной линии ощущается сентиментальность и мелодраматизм.

Сходные успехи и просчеты и в картине «Воскресная ночь». Авторы стремятся выработать открыто публицистический стиль, приближенный к плакату, к агитпризыву. Проблема пьянства рассмотрена в картине как проблема социальная — жестко, сурово и гневно. Это первое в нашем художественном кино серьезное обращение к острой проблеме — без робких умолчаний и без заигрывания с публикой, когда ее хотят эпатировать ненужным натурализмом, и без почему-то ставшего привычным комикования в лентах, условно говоря, алкогольной тематики.

Авторы не побоялись включить в фильм кадры, которые, может быть, у некоторых вызовут шоковое впечатление, — документальные съемки душевнобольных детей, чьи родители — алкоголики Фильм активно взывает к совести, побуждает к размышлению, к действию.

Однако «Воскресной ночи», как и предыдущей картине В. Турова, недостает художественной целостности. В ней резко поляризуются сцены, если можно так сказать, «дневные» и «ночные». В сценах, снятых днем, в деревне, достоверна и естественна атмосфера действия, схвачено множество точно найденных подробностей. Там же, где происходят ночные споры руководителей района, собравшихся на рыбалку и обсуждающих и комментирующих основное действие, явно ощутимы декларативность и сухая дидактика; образность, живая ткань искусства подменены здесь морализаторством.

В картине «Сын председателя» В. Никифорова проблема села взята в таком аспекте, который еще не находил воплощения на экране.

Речь идет об НТР на селе, о новом типе сельского труженика — современного духовно развитого человека. Проблема, безусловно, значительная и серьезная. Однако, в сущности, она обозначена в картине декларативно, не раскрыта в образной системе произведения. По своей же стилистике весь фильм напоминает схематичные произведения 50-х годов, где «новатор» борется с «консерватором». Это характерный пример схематизма и традиционализма, которые ранее не раз уже приносили нам немало поражений в решении современной темы. Мелодраматизм любовной линии в «Сыне председателя» еще больше подчеркивает схематизм общего замысла, выпирающие в картине ребра весьма банального «производственного» конфликта.

Борьба со средним и «серым» уровнем является сегодня основной задачей наших кинематографистов, в решении современной темы — прежде всего. Об этом должны постоянно помнить и мы, белорусские кинематографисты. Особенно заметна «усредненность», иллюстративность в ряде телевизионных лент, где она стала причиной поверхностного отражения жизненных проблем.

В постановлении жюри смотра-конкурса «Беларусьфильм-1976» было отмечено резкое снижение уровня художественной телепродукции. Как безусловные неудачи восприняли и наша критика и жюри смотра такие, например, фильмы-штампы, как «Спроси себя» В. Третьякова и «Легко быть добрым» В. Жилина. И несколько странно, что в центральной прессе появилась рецензия, в которой картина «Спроси себя» оценивается довольно мягко, отчасти даже поощрительно.

Белорусские фильмы о войне принадлежат к числу наиболее значительных достижений нашей кинематографии за послевоенные годы.

Успехи последних лет продолжают и развивают те творческие накопления, которые были сделаны ранее. Речь идет о фильмах «Долгие версты войны» А. Карпова и «Венок сонетов» В. Рубинчика. Начиная с первых послевоенных лет, ведущим в нашем кино было драматическое направление. Был создан ряд биографических «монодрам», основанных на художественном воссоздании реальных биографий выдающихся героев войны. В их ряду «Константин Заслонов», «Батька» (посвященный Минаю Шмыреву), «Завтра будет поздно» (о Яне Налепке) и другие.

Наряду с драматическим развивались эпическое и лирическое направления. Фильмы «Руины стреляют...» и «Пламя» В. Четверикова впервые в белорусском кино эпически масштабно и впечатляюще воссоздали крупные истори-

ческие события, охватили не частные, локальные судьбы, но значительные моменты исторического процесса. Но, признавая достоинства этих картин, наша критика справедливо писала и об определенных просчетах, касающихся главным образом психологической разработки характеров. Масштаб событий не был соизмерен в «Пламени» и в «Руины стреляют...» с масштабом характера человека на войне. Очевидно, эпическое направление в разработке военной темы еще ждет новых художественных решений.

Оригинальное преломление эпической темы представляет собой фильм А. Карпова «Долгие версты войны». В этом трехсерийном телевизионном художественном фильме война взята во всей ее протяженности — от начала до конца. Причем, в каждой из серий как бы сконденсировано то духовное состояние, в котором в данный период войны жила страна, жил народ.

И потому «локальные», казалось бы, истории воспринимаются тут крупномасштабно, в общем контексте эпохи. Даже перерывы между сериями «работают» на психологическую иллюзию целостности временного охвата событий — ведь между сериями проходят годы сражений, герои, которые вместе со всем народом несут тяготы войны на своих плечах, меняются, обретают новый духовный опыт.

Картина стала значительным художественным явлением еще и потому, что А. Карпов нашел точные — суровые и жесткие, а вместе с тем и глубоко человечные — краски для раскрытия правды истории. Этот фильм — честное свидетельство художника-фронтовика о героизме и мужестве народа.

Лирическое развитие темы военного детства было начато в белорусской кинематографии В. Туровым в его дилогии «Я родом из детства» и «Через кладбище». Недавно в Венгрии мне пришлось посмотреть фильм «Я родом из детства» Я убедилась: фильм говорит со зрителем современным образным языком, он ничуть не устарел. Более того, только сегодня в полной мере воспринимается его лирический свет, его поэтическая грусть, его глубокая гражданственность. Это принципиальный фильм для белорусского кино, давший впоследствии всходы.

Его мелодия и гармония по-своему отозвались и в фильме В. Рубинчика «Венок сонетов». Правда, если у Турова реалии войны ближе к нам, их дыхание ощущается горячее, то у Рубинчика прошлое видится как бы сквозь дымку памяти, сквозь «магический кристалл» времени. А у памяти свои законы. И потому та же, что и у Турова, лирическая тональность в рассказе о военном детстве здесь приобретает несколько иное звучание. Память избирательна, и фильм-воспоминание свободно компонует события, связывая их в своеобразные сонеты.

На счету белорусского кино есть определенные успехи и в экранном воплощении литературных произведений, классических и современных. «Долгие версты войны» — результат бережного и художественно точного воссоздания на телеэкране прозы Василя Быкова. Интересными работами оказались телеэкранизации «Записок охотника», сделанные В. Туровым («Жизнь и смерть дворянина Чертопханова») и В. Рубинчиком («Гамлет Щигровского уезда»).

Эти картины, к сожалению, недостаточно известные широкому зрителю, могли бы явиться плодотворным началом сознательно продуманной серии телеэкранизаций классических произведений, соединенных в определенные циклы, что, на мой взгляд, имело бы большой познавательный и воспитательный интерес.

Принципы экранизации у белорусских режиссеров были несколько различны — у Турова преобладало лирическое начало, у Рубинчика — иронические и сатирические краски. Но оба художника оказались созвучны тургеневскому нравственному началу, его душевной боли за человека.

В какой-то степени традиционным стало для белорусского кино и обращение к материалу иных географических широт, в частности, к проблемам Соединенных Штатов Америки. Конечно, выход на такие тематические рубежи требовал скрупулезного знания жизни страны, ее атмосферы, без чего невозможна правда характеров. Думается, наиболее точный

ход был найден Ю. Дубровиным в телефильме «Вашингтонский корреспондент», где игровые эпизоды были погружены в хронику реальных политических событий страны.

Такой прием, органически телевизионный, позволил создать публицистически яркое зрелище. Телефильм всей своей структурой органически соотносился с контекстом всех телевизионных программ, с актуальными политическими событиями в международной жизни.

Менее удачным было, на мой взгляд, обращение к экранизациям произведений Джека Лондона и Митчела Уилсона. Телефильм «Время-не-ждет» В. Четверикова стал костюмным зрелищем, не более того, он не отразил в полной мере социально-психологические проблемы романа. В телефильме «Встреча на далеком меридиане» заметны те же тенденции к костюмности и лихой зрелищности при отсутствии глубинных нравственных проблем времени, в осмыслении которых так нуждаются зрители.

Непростительно редко обращение нашего кинематографа — и особенно телевизионного — к белорусской литературе. У нас есть первоклассная литература — и классическая и современная. Между тем произведения Янки Купалы, Якуба Коласа, Кузьмы Черного, Ивана Мележа, Янки Брыля, Вячеслава Адамчика и других писателей еще не нашли дороги на экран. Это тем более огорчительно, что сплошным косяком и беспрепятственно проплывают через сценарную коллегию телевизионного объединения слабые, примитивные сценарии, постановка которых заведомо обрекает будущий фильм на провал.

Среди вопросов, которые актуальны сегодня для нашей кинематографии, хотелось бы обратить внимание и на необходимость большего

«Воскресная ночь»



жанрового разнообразия. Обращаясь к самой массовой аудитории, мы должны думать о зрелищности лент, об обогащении жанровой палитры. Отрадно, что у нас появился, например, мюзикл «Приключения Буратино» Л. Нечаева, хорошо принятый детской и взрослой аудиторией, высоко оцененный в прессе. Но хотелось бы, чтобы поиски продолжались, становились бы все смелее, решительнее и упорнее.

В свое время, в начале 60-х годов, на студии было создано молодежное творческое объединение. Оно потом самоликвидировалось: молодые стали зрелыми художниками. Они-то и составляют сегодня основной костяк студии — поколение сорокалетних стало ведущим в белорусской кинематографии 70-х годов.

Таким образом, посев, который был сделан ранее, дал урожай лишь через пятнадцать лет. Сегодня вновь наступает пора посева. И хотелось бы, чтобы он также принес хорошие всходы.



Е. Бондарева

Е. Бондарева

Говорить о том, как выполняется Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», — значит выяснять состояние основных звеньев кинопроцесса, того, что определяет — быть киноленте произведением искусства или только плановой единицей на определенную тему. Постановление Центрального Комитета — программа действий на сегодня и на завтра. В ней главное — современное отображение важнейших явлений и проблем жизни. Речь идет о новом уровне постижения изменений, происходящих в действительности и в самом человеке. Я разделяю оптимизм, прозвучавший в выступлении секретаря правления СК БССР В. Т. Турова. В то же время я хочу обратить внимание на некоторые, на мой взгляд, важные проблемы, пока еще не решенные.

Как факт, свидетельствующий о плодотворном воздействии программного партийного документа на развитие киноискусства республики, следует рассматривать прежде всего идейно-тематическую содержательность репертуара нашей киностудии. Кроме обогащения тематики, так сказать, традиционной, ставшей магистральной для белорусских кинематографистов (фильмы о революционных событиях, о Великой Отечественной войне), за последние годы студия начала создавать больше фильмов и о современности. Причем, и на том и на другом направлении заметно углубление в идейно-нравственные аспекты взаимоотношений человека со временем. В этом смысле можно сказать, что белорусские кинематографисты находятся в русле тенденций, отличающих советское киноискусство сегодня в целом.

Есть, однако, еще один и, по-моему, главный аспект этого процесса — уровень художественного мышления режиссеров и сценаристов. Именно этот уровень в конечном итоге и определяет современность кинопроизведения любой тематики, степень постижения и отражения в нем процессов, характерных только для нашего общества. Всегда ли белорусские фильмы несут в себе значительный идейно-нравственный и эстетический заряд? Далеко не всегда.

Большинство наших картин попадает в разряд «средних». Их стараются не трогать

критики, но они не остаются в памяти и сердце кинозрителей — вот о чем нам надо сегодня сказать со всей определенностью и энергией. Идут годы, и вот создателей таких ничем не обогащающих, но и не вызвавших критики картин начинают называть мастерами... Тут видится большая и сложная проблема, стоящая перед союзом как творческой организацией. Она — в постоянной заботе об идейно-художественном росте творческих кадров, в создании атмосферы, сопутствующей постоянному поиску.

Более сорока лет назад в статье «Мысли о мастере» выдающийся организатор и теоретик искусства социалистического реализма А. В. Луначарский определил основные «слагаемые» понятия «мастерство». Мне хотелось бы подчеркнуть современность его мыслей о том, что художник, достойный носить имя «мастер», — это человек, который мыслит и чувствует шире и глубже «не только средних своих современников», но и «выше среднего слоя», обладает «индивидуальным миропониманием», позволяющим видеть «картину бытия в развитии»[1]. Сегодня, в условиях высокого уровня духовного развития советских людей — с одной стороны, острой идеологической борьбы — с другой, эти качества, как никогда, важны в художнике. И, кроме них, еще обязательны талант и умение убеждать. Воспитание художников такой силы возможно только в атмосфере требовательности, высоких критериев, предъявляемых к кинопроизведениям на всех уровнях кинопроцесса.

У нас, в нашей работе, основные трудности возникают еще на стадии «авторского узла». К сожалению, пока киностудия все еще не может опереться в своих репертуарных поисках на творчество постоянно действующих квалифицированных драматургов. Да и многим режиссерам тоже недостает еще «выше среднего миропонимания». Вот почему мы еще часто становимся свидетелями того, как современность художнического мышления подменяется внешними атрибутами, создающими лишь видимость творческого поиска. Это подтверждают и итоги последних лет. Вспомним такое значительное произведение, как дилогия «Пламя» в постановке режиссера В. Четверикова. Авторы создавали киноэпопею о трагедии и подвиге народа накануне освобождения Белоруссии от фашистских оккупантов. Картина волнует патриотическим пафосом, в ней есть эпизоды, правдиво воспроизводящие факты истории. И все же крупным явлением в искусстве дилогия не стала, хотя в основе ее — материал, достойный самой высокой трагедии. Иллюстративный подход к событиям не позволил авторам решить поставленные перед собой творческие задачи.

При всем разнообразии тем, жанров, направлений поиска в сегодняшнем кино в нем можно безошибочно выделить, как основную тенденцию, пристальное внимание к человеку, к его внутреннему миру, к побудительным мотивам его действий; сегодня нас больше интересует сам процесс погружения в истоки и закономерности драм, развертывающихся на экране.

Вот почему нас радует, что в белорусском кино появились предназначенная для телевизионного показа трилогия «Долгие версты войны» и киноповесть-исповедь «Венок сонетов». Ведь каждый из этих фильмов по-своему открывает прошлое сегодняшнему зрителю, открывает с учетом и на основе достижений всего современного киноискусства.

Что я имею в виду?

В активе белорусского кино уже немало фильмов о Великой Отечественной войне, в том числе и по произведениям Василя Быкова («Третья ракета», «Западня», «Альпийская баллада», «Волчья стая»). «Долгие версты войны» — не просто еще одна экранизация широко известной быковской прозы. Это самостоятельное и глубоко правдивое — по атмосфере, по психологическому состоянию героев — произведение киноискусства. Автор сценария В. Быков, режиссер А. Карпов, операторы А. Булинский, Э. Садриев, художник В. Белоусов нашли, казалось бы, простые и даже привычные, но верные средства для раскрытия глубоко идейного содержания и острых конфликтов, разработанных в повестях «Журавлиный крик»

---

[1] А. В. Луначарский. Соч., т. 2, стр. 555—556.

и «Атака с ходу». Верные потому, что на первый план в фильме выведены люди в час выбора: героям необходимо решить, как действовать в критической ситуации.

В «Долгих верстах...» В. Быков работал как драматург. не просто сокращая свои повести, а структурно перерабатывая их в соответствии с требованиями экрана. Между тем как часто мы еще сталкиваемся с тем, что авторы сценария, а вслед за ними режиссеры оказываются не в состоянии использовать в киноповествовании полифоничную образность киноязыка. Тогда и получается поверхностно-иллюстративная раскадровка, съемка по сюжету — с включением актерских сцен, где просто «отыгрывается» та или иная ситуация и говорятся необходимые для обозначенного момента слова. Иное дело в трилогии Карпова и Быкова. В завершающем ее фильме «На восходе солнца», поставленном по оригинальному сценарию писателя, есть ситуация, которая не раз уже использовалась в кино: герои войны уже дождались мира, но вынуждены вступить в смертельную схватку с агонизирующим врагом. К чести авторов «Долгих верст...», они воплощают ее по-своему, с акцентом на идейном поединке, в котором сталкиваются участники картины (хотя, мне кажется, и с излишним увлечением стрельбой).

«Венок сонетов» легко и просто ложится на сердце, как произведение одухотворенное, проникнутое единой интонацией. Это, я бы сказала, милый — во многих отношениях — фильм. Вряд ли молодой режиссер Валерий Рубинчик, когда брал для постановки сценарий В. Муратова «Мы убегали на фронт», рассчитывал, что откроет тему войны в неизвестных еще киноискусству измерениях. Но он надеялся, что представит войну в своем индивидуальном эмоционально-образном восприятии. И он достиг этого.

«Венок сонетов» — это шесть поэтических новелл о незабываемом времени, новелл, в которых запечатлены атмосфера последних дней войны, яркие образы людей разных судеб и характеров. И все это объединено чувством светлой печали, которое тонко и эмоционально выразила молодой оператор Татьяна Логинова. Да, в фильме можно обнаружить заимствования и цитаты. Но мне представляется, что и они входили в замысел режиссера. Он сам не был участником войны, впечатления о том времени у него связаны с фильмами, с книгами, словом, с произведениями искусства. Все это и включается в тот духовный опыт, опираясь на который молодой режиссер обретает собственное видение войны. Чуть остраненному взгляду, будто сквозь дымку времени открывающему образы военных лет, способствует и сопровождающий действие голос поэтессы Беллы Ахмадулиной. Говорят, ее стихи в фильме не обязательны. Вероятно, и без них фильм состоялся бы. Но этот прием подчеркивает отношение к военному времени именно современного поколения.

Но высоко оценивая фильм, я все же упрекнула бы режиссера в некотором переборе «говорящих» деталей, порой загромождающих кадр.

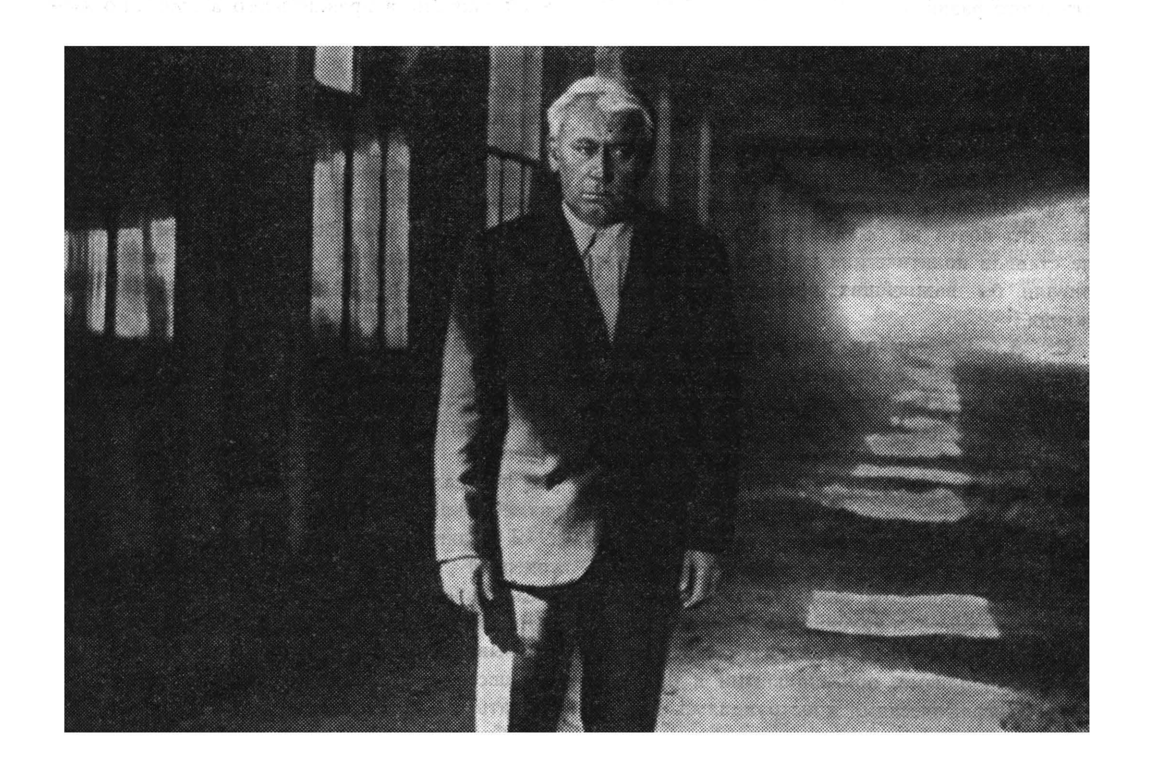
Есть еще одно отрадное качество в «Венке сонетов», которого недостает многим фильмам, — режиссерский профессионализм. Постановщик свободно владеет всеми компонентами киноязыка, они на службе у его мысли. Казалось бы, обычная вещь: раз ставишь фильм, значит владеешь своей профессией. Но практика вновь и вновь напоминает: нередко постановщики не обнаруживают ни своей концепции, ни своего почерка. Снимают сцены и эпизоды, потом складывают их, добиваясь лишь формального единства композиции. В «Венке сонетов» есть внутреннее единство — идейное и стилевое.

Оно есть и в новой картине «Воскресная ночь». Режиссер В. Туров и драматург А. Петрашкевич выносят на экран свою тревогу по поводу такого социального зла, как пьянство. Не во всем авторы достигают художественной убедительности, иногда просто констатируют не радующее нас положение вещей. Фильму недостает и единства публицистического и художественного начал. Если правдивы и убедительны сцены в деревне, то вынесенному на лоно природы разбирательству случившегося, как мне кажется, недостает эмоционально-психологической глубины, тонкости характери-

стик персонажей. При всем том фильм «Воскресная ночь» — явление незаурядное в нашем кинематографе. Такие социально активные произведения повышают действенность кинематографа в борьбе за укрепление идейно-нравственных основ нашего общества.

В том же направлении шли и авторы фильмов «Семейные обстоятельства» (режиссер Л. Маргынюк) и Гарантирую жизнь» (постановка Б. Степанова). Они не упрощали образы современников, заботились о выразительной форме. Сложная судьба подростка и трудности в осуществлении мечты юноши — испытателя авиакатапульт, — равно достойные темы для современного кинематографа. Однако в поиске острой выразительной формы оба режиссера нередко теряли главную нить. Выявление характеров, анализ заявленных в сценарии конфликтов подменялся эффектной иллюстрацией. «Проход» по внешней линии драматургии — характерный для нашей режиссуры недостаток. Здесь, мне думается, и сказывается нехватка той самой высоты художнического мышления, о которой говорилось выше. Можно назвать еще фильм «Сын председателя» Н. Матуковского и В. Никифорова, где была поставлена серьезная современная проблема. Но решена она неглубоко и непоследовательно. Мне импонирует стремление режиссера В. Никифорова пробиться, как он сам говорит, к сложному, диалектичному характеру современника. Старый председатель колхоза в исполнении В. Самойлова несет в себе возможность такой сложности. Однако в фильме ему не дано преодолевать реальные трудности. Вот артист и изобретает эти трудности искусственно. Отсюда — придуманность, фальшь ряда сцен и сюжетных ситуаций.

«Сын председателя»



Б. Павленок

То, что происходит в белорусском кинематографе, представляет очень большой интерес.

Мы можем порадоваться, что В. Туров, чья творческая судьба была непростой, вышел на такую крупную, новую для нашего кинематографа тему, какой является тема фильма «Воскресная ночь».

Можно порадоваться фильму «Венок сонетов» — новой работе В. Рубинчика, режиссера, также прошедшего нелегкий путь творческих исканий.

Наконец, и А. Карпов получил интересный, близкий ему сценарный материал и добился результата, блестящего результата в фильме «Долгие версты войны», о котором здесь все говорят так единодушно.

Словом, белорусский кинематограф в последнее время начал успешно выходить на темы, связанные с крупными проблемами общественного развития.

Тут есть о чем поговорить.

Я не открою Америк, если еще раз скажу, что нашему кинематографу не хватает крупности в постановке проблем, настоящей политической остроты и политической определенности. А, скажем, программа Западноберлинского фестиваля прошлого года была построена так, что почти не было фильмов, которые бы не ставили политических вопросов, не рассматривали бы важнейших проблем современной жизни.

С. А. Герасимов, который присутствует здесь, был членом жюри Международного кинофестиваля в Дели и мог бы рассказать, как трудно было нашему фильму «Человек уходит за птицами» соревноваться с фильмами-соперниками. И не потому, что профессиональный уровень этой работы недостаточен — жюри присудило А. Хамраеву приз за режиссуру. Но подавляющее большинство картин фестиваля исследовали проблемы современности, говорили о жизни нашего современника. Сегодня никого не удивишь только уровнем режиссерского профессионализма, оригинальными и броскими кинематографическими конструкциями. Все это не более, чем азбука кинематографа, его язык.



Б. Павленок

Сущность режиссерской профессии, на мой взгляд, состоит не только и не столько в том, *как* сказать, а прежде всего в том, *что* сказать. Сегодня едва ли можно рассчитывать на успех, в том числе и за рубежом, если выставляешь на конкурс картины элитарные, представляющие интерес лишь с точки зрения «семейных» кинематографических радостей. Сейчас людей всей земли — советских людей прежде всего — интересует искусство, которое отражает в той или иной форме глобальные социальные и политические конфликты времени, те конфликты, которые определяют сегодня судьбы всего человечества.

Да, мир не удивить «семейными обстоятельствами», в том числе и теми, о которых здесь говорилось в связи с картиной Л. Мартынюка.

Но тем не менее нам очень нужны картины, которые по-настоящему ярко и вдохновенно показали бы советский образ жизни, нашу замечательную советскую действительность.

Я целиком и полностью согласен с острой оценкой художественных просчетов фильма «Сын председателя». Вместе с тем я думаю, что достоинства и неудачи этой картины, рассказывающей о социальных и нравственных процессах в современной деревне, следует разбирать возможно более спокойно и подробно. Не будем забывать, что на «Беларусьфильме»

ни в производстве, ни в сценарном портфеле нет фильмов, которые бы строились на материале переднего края жизни.

Мы зачастую проходим мимо людей, работающих на полях, мимо тех, кто принимает активное, а главное — личное участие в битве за большой хлеб. Оно, конечно, легче забраться в интерьер и живописать лирическую полудраму или полутрагедию. А на полях работать куда как труднее, и нравственные конфликты там увидеть и вскрыть не так-то просто.

Я помню, как председатель колхоза «Советская Белоруссия» Каменецкого района Брестской области Владимир Бедуля говорил: «Попробуй сейчас предложи мужику взять надел и работать на нем. Он, пожалуй, не согласится, ибо понял прелесть труда в большом коллективе, коллективную ответственность, минимум риска...»

Понятно, что к такому «мужику» сегодня не подойдешь с устоявшимися кинематографическими стереотипами. Исследование его психологии, сформированной новым отношением к собственности, новым характером труда, требует серьезного, глубокого художественного поиска. На старых представлениях далеко не уедешь.

Четкость политической и мировоззренческой позиции вызывает уважение к художнику, делает фильм явлением общественной жизни. В том же Западном Берлине даже шпрингеровские газеты писали, что фильм «Восхождение» — почти единственная на фестивале картина, которую стоит посмотреть. Как писал обозреватель фестиваля, оказывается, есть в мире идеалы, ради которых люди идут на смерть. Кинокритика отмечала ясность и определенность позиций и образов фильма. Она не пропустила и мальчишку со звездой на буденовке, увидев в нем символ преемственности поколений в Стране Советов. И слова Сотникова, который заявил перед казнью: «Я... командир Красной Армии. Родился в семнадцатом году. Большевик. У меня есть отец, мать, Родина...»

Надо помнить о том, что кинематограф обладает повышенной типизирующей способностью. Хотим мы того или не хотим, фильм дает обобщенный образ действительности. За фактом жизни надо уметь увидеть образ эпохи. Поясню свою мысль на примере одного нового фильма.

В центре одной из новых картин фигура молодого человека, боксера, который сформулировал для себя жизненное кредо так: «Я должен стать волком, пробиваться в жизни кулаками».

Авторы предпринимают попытку исследовать «волчью» психологию героя, но идут при этом не от жизни, а от заранее сконструированной схемы. В фильме смачно и густо живописуется коммунальная квартира первых послевоенных лет. Соседи ссорятся, пьют, шумят, словом, здесь вся личная жизнь на виду, на показ.

Впрочем, квартира населена несчастными, но добрыми людьми, и почему мальчишка решил, что он должен быть этаким волком, из материала фильма неясно, хотя предполагается, что мальчишку таким сделала наша жизнь. Авторы допустили и еще одну ошибку — герою не предложена возможность выбора. Послевоенное время было, конечно, временем слез — мы это помним. Но это было и время больших, светлых надежд, время духовного взлета, радости людей, с победой вышедших из такой войны.

Загнанный в «прокрустово ложе» замысла, герой получился схематичным, однозначным, неинтересным. А потому и фальшивым, неубедительным.

Недавно мы видели картину, повторяющую ошибку, которую можно считать типовой для поверхностного, неглубокого искусства. В центре — положительный герой, конструктор. Он делает большое и важное дело — создает автомобиль будущего. Но во имя достижения этой цели он совершает подлый поступок и при этом считает себя безоговорочно, абсолютно правым.

Мы спросили у авторов, зачем они в общемто светлого человека сделали подлецом? Нам ответили: иначе у нас будут слишком правильные люди. Так был убит замысел, ибо не может быть героем человек, совершивший подлость и не осудивший ее. Правомерна ли та-

кого рода «усложненность» в разговоре о наших современниках?

Мы должны находить пути и возможности отстаивать позиции нашего прогрессивного социалистического общества, нашего советского образа жизни.

Е. Сурков

Наверное, товарищи уже заметили, что выступающие на нашем совещании движутся, в основном, в русле, намеченном в выступлении С. И. Фрейлиха. Он выдвинул целую систему оценок и характеристик современного состояния белорусского кино, и все выступавшие после него по сути только присоединялись к нему. Мне тоже можно было бы этим и ограничиться — никаких расхождений с Фрейлихом у меня нет, если бы я не хотел особо заострить — и не только в целях чисто полемических — кое-какие оценки просмотренных фильмов.

В этой связи мне хочется подчеркнуть значение формулы, выдвинутой Е. Бондаревой. Она говорила о том, что все успехи и неудачи в белорусском кино определяются уровнем **мышления** режиссеров, тем, насколько это мышление **современно**. Конечно, это верно и, конечно, отнюдь не только применительно к белорусскому кино. Разбирая отдельные картины, вышедшие в Москве и Ленинграде, Ташкенте и Тбилиси, Риге и Киеве, вдумываясь в проблемы, которые возникают в ходе всего современного кинопроцесса, мы не всегда достаточно заостряем внимание на вопросе о том, насколько современно мышление драматургов, режиссеров и актеров, насколько оно соответствует уровню современного понимания и жизненных явлений и эстетических проблем, проблем мастерства, формы, характерных для переживаемого нами всеми момента. Между тем это вопрос главный. И касается он не только тематики, как подчас принято думать, а и всего творчества художника, всей системы применяемых им изобразительных средств, всей суммы вопросов, волнующих его в искусстве и в жизни. Повторяю, вопрос этот — капитальный, а когда думаешь о последних работах белорусских кинематографистов, то еще и по-особому заметный, по-особому приковывающий к себе внимание. Можно даже сказать, что в практике белорусских кинематографистов этот вопрос выкристаллизовался с определенностью и остротой, просто не позволяющей оставить его втуне.

Так в чем же он, этот вопрос, проявился в обсуждаемых картинах? Какие из них отвечают современному уровню развития нашего кинематографа, а какие нет?

Начну с картины Леонида Мартынюка «Семейные обстоятельства». Вот уж фильм, в котором, казалось бы, налицо все приметы современного кинематографического стиля. И сложная система ретроспекций, и монтаж, который связывает отдельные звенья сюжета в самых неожиданных контекстах, и многое другое, что, надо думать, воодушевляло режиссера, всю постановочную группу именно своей современностью, разрывом с «банальной повествовательностью», присущей «обычному кинематографу». Я вовсе не собираюсь ставить под сомнение необходимость смелого — на грани дерзости — экспериментирования в методах киноповествования. Робость и искусство — понятия несовместные. Но эксперимент в искусстве никогда еще не бывал плодотворен, если он не вытекал из необходимости расширения, обогащения жизненного содержания. Простите за трюизм, но самоценный эксперимент, как бы он ни был дерзок, всегда свидетельствует о робости художника в освоении содержания, то ли от равнодушия к нему, то ли от неспособности зажечься от излучаемой им энергии. Так, как это и происходит в картине «Семейные обстоятельства». Казалось бы, главное здесь — мальчик, сложный и противоречивый мир его переживаний, его путь к самому себе, идущий через преодоление и действительных трудностей жизни, и тех дополнительных трудностей, которые он сам себе создает, неправильно оценивая происходящее. Решить такой сюжет можно

было, только всеми художественными средствами вовлекая нас во внутренний мир героя, заставляя нас все глубже проникать в этот мир и все полнее принимать в себя вопросы, волнующие мальчика. Но герой в «Семейных обстоятельствах» — это только условный знак, которым произвольно манипулирует режиссер, выдвигая свои сюжетные и монтажные конструкции. Нам ни разу не дают возможность остаться с героем наедине, заглянуть в его глаза, вслушаться в биение его сердца, так как между нами все время возникают режиссер и оператор, занятые своим собственным делом, преследующие свои собственные цели. Поэтому-то картину так трудно смотреть. Даже очень опытные люди, присутствовавшие на просмотре, то и дело теряли нить повествования, не улавливали связи между эпизодами и т. п. И все же предположим, что над ними довлела инерция, неподготовленность к восприятию того нового, что в области монтажа, композиции, сюжетосложения стремился открыть режиссер. Однако что же нового, собственно, хотел он открыть? Какова формула его новаций? Каков ее итог? Я думаю, отрицательный. А формулы нет вообще. Потому что все то, что режиссер «Семейных обстоятельств» открывает — и по элементам, и в целом, — известно давно.

Это не значит, что какими-то из этих элементов теперь нельзя пользоваться. Можно и нужно! Но, повторяю, тогда, когда это окажется необходимым для углубления содержания. Иначе неизбежен срыв в манерность, в ложный «модернизм», что и произошло в «Семейных обстоятельствах».

Возьму другой пример, прямо противоположный. Режиссер В. Никифоров, поставивший «Сына председателя», совершенно равнодушен к каким бы то ни было формальным изыскам. Он осознанно следует традиции, стремится к простоте и кинематографического языка и всех сюжетных конструкций. Его явно интересует только одно: содержание, перипетии того конфликта, в который оказываются втянутыми герои. И тем не менее, его картина тоже пример архаического мышления, тоже лишена необходимых примет современного отношения и к жизни, и к искусству. Не случайно, когда я смотрю фильм, меня не оставляет ощущение, что я уже видел его когда-то, лет двадцать пять или тридцать тому назад. Мне знакомы и сюжетные коллизии, и природа конфликта, и методы его реализации в действии, в поведении героев, и приемы, которыми пользуются актеры, и общая атмосфера, которая возникает на экране. Все это я уже знаю и, увы, не могу сказать, что испытываю радость от новой встречи и с героями картины, и с конфликтами, и с приемами, использованными режиссурой для их воплощения. Говорят, что «Сын председателя» — работа, важная уже тем, что она выводит белорусский кинематограф на уровень современной тематики такой значимости, какой в других картинах нет. Но в том и дело, что именно современного конфликта, современной деревни, современных характеров я и не могу обнаружить в «Сыне председателя». Вместо этого я вижу штампы, заимствованные из колхозных фильмов конца сороковых годов и почти без изменения перенесенные в условия современного белорусского села. Правда, вопрос, по поводу которого спорят отец и сын, старый и новый председатели колхоза, это вопрос новый, тот, о котором сегодня пишут газеты, который сегодня волнует экономистов, социологов, публицистов. Но суть этого вопроса не оказывает никакого влияния на содержание драматического конфликта, на развертывание характеров. Чтобы доказать это, я мог бы переписать те немногие реплики, из которых выясняется содержание спора, поставившего в положение противников отца и сына, заменив современные вопросы, ими дискутируемые, вопросами, волновавшими героев фильмов и пьес, теперь уже давно позабытых. И ничего, поверьте мне, ровным счетом ничего в картине В. Никифорова от такой перемены не изменилось бы.

Но, может быть, возразит Никифоров, его и не интересовали вопросы сельскохозяйственного производства, так как дело искусства — не экономика сельскохозяйственного

производства, а люди, творящие эту экономику, характеры, сложившиеся в современной деревне. Примем в расчет и это соображение, хотя я не верю в существование характеров, безразличных к сути проблем, выдвигаемых жизнью, не несущих на себе особенностей именно того периода, в рамках которого они раскрываются в произведении. Попробуйте перенести Трубникова в современный колхоз и сразу убедитесь, что этого просто нельзя сделать. Трубников мыслим только в тех условиях, в каких он и действует в картине Нагибина и Салтыкова. И все же давайте пойдем на допуск, примем во внимание посылку, согласно которой важны не обстоятельства, а характеры. И сразу же обнаружим, что характеры, поставленные в условные обстоятельства, сразу же и сами приобретают черты условности, теряют жизненность, а значит, и современность. Появляется условность и во всем строе повествования, во всей системе изобразительных средств, вплоть до игры актеров. Поскольку перед актерами не стоит задача выявления именно этого жизненного содержания, актерам приходится собственными средствами заполнять пустоту. И тогда они неизбежно оказываются во власти штампа, начинают играть не жизнь с ее реальными конфликтами и противоречиями, а свои воспоминания, как когда-то игрались подобные роли, начинают играть условные ситуации, когда на первый план выступают приемы, ни с каким содержанием, ни с какими жизненными наблюдениями вообще не связанные. Вспомните в интересующем нас фильме сцену, когда сын встречается с отцом, выдвинувшим его в председатели того самого колхоза, которому он, отец, заслуженный и уважаемый человек, отдал весь свой ум, всю силу своей души. Встреча отца и сына происходит в полном смысле этого слова на юру: в суматохе, в сутолоке городского ресторана. И вот тут, за столиком, отвлекаясь для заказывания блюд и т. п., сын и объясняет отцу, что все те методы, которыми тот пользовался много лет, руководя колхозом, были ложными, что все надо делать по-другому, иначе. Объясняет наспех, совершенно не интересуясь тем, что в эту минуту происходит с его собеседником. А ведь для того эта беседа — катастрофа. Неожиданно, в одну минуту он должен понять не только то, что вся его жизнь была не той, какой она казалась, но и то, что его сын, оказывается, внутренне от него настолько далек, что смотрит на все, что его столько лет волновало, издалека, равнодушно.

Какая это была бы катастрофа для любого из присутствующих здесь, какую сложную и остродинамическую систему реакций вызвало бы это объяснение у любого из вас в действительной жизни! Но режиссер так же равнодушен к внутреннему психологическому состоянию ситуации, в которой оказались его герои, как и к общественному содержанию конфликта, поставившего их в положение противников.

Роль отца нового председателя колхоза играет В. Самойлов. Не стоит рекомендовать его присутствующим. В белорусском кинематографе он уже сыграл не одну роль, среди которых были несомненные удачи. И на этот раз он играет ярко, сосредоточивая на себе все внимание зрителей. Но яркость эта условно театральна. Она не от жизни, а от инстинктивного стремления заменить отсутствие жизненного содержания чисто актерскими средствами. Поэтому-то В. Самойлов так навязчив, грубо театрален как раз в основных эпизодах фильма. И тогда, когда он в самую трудную для себя минуту, комикуя, хлещется веником в бане, и тогда, когда неизвестно почему, но всячески подчеркивая свое поведение, подавая свою игру, что называется, на блюдечке, выбрасывает в реку патефон с пластинками.

Во всех этих сценах вы одинаково не верите актеру, чувствуете, что он находится во власти наигрыша, позволяет себе переигрывание и чисто театральные нажимы, каких, конечно, никогда не позволил бы себе на сцене театра имени Маяковского, где он обычно играет как раз очень сдержанно, даже до суховатости скупо.

Я понимаю, почему так играет Самойлов в фильме «Сын председателя»: ему не только

нечего играть самому, но ему еще надо прикрыть своего сына, артиста А. Самойлова, которому в роли сына председателя колхоза тоже ведь нечего делать. Недаром он предстает в фильме таким бездушным, таким неинтересным для зрителей.

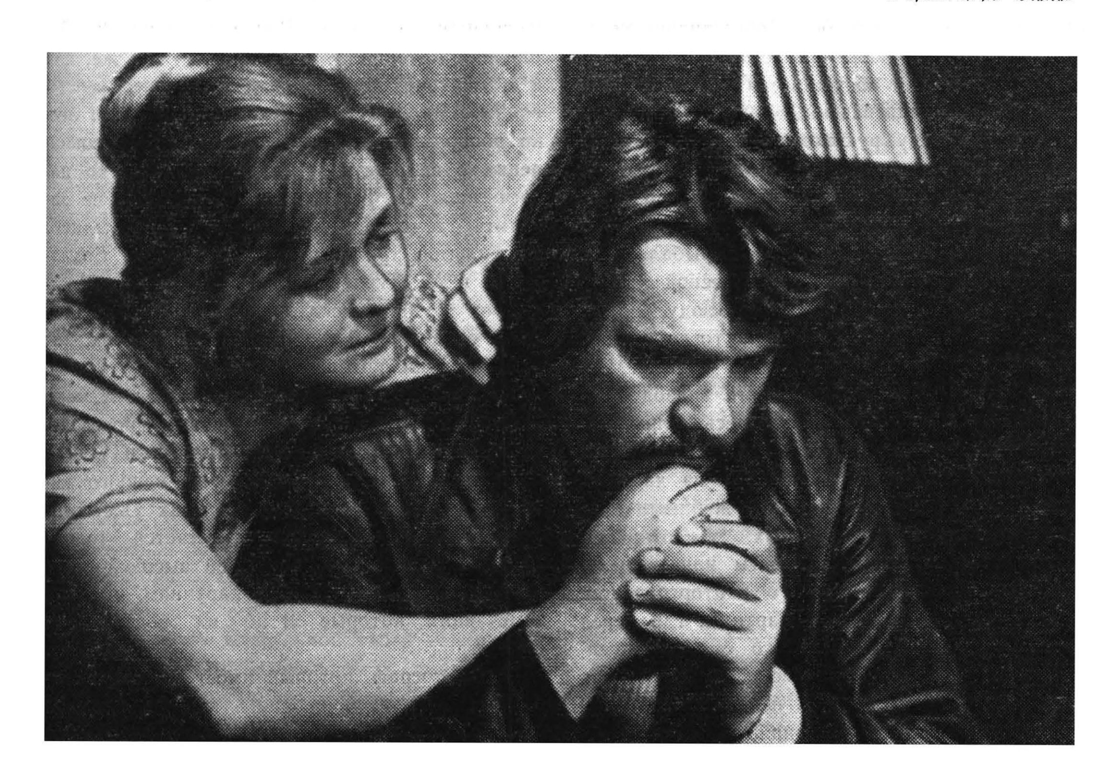
Но на том пути, на каком ищет В. Самойлов, настоящей победы одержать невозможно. Ведь здесь, хотя и совсем по другим причинам, чем в «Семейных обстоятельствах», содержание тоже подменяется приемом, а жизнь — ее условными и шаблонными масками.

Возможно, я говорю слишком резко, и кто-то из присутствующих обидится на меня, но, поверьте, делать этого не надо. Я никого не хочу обидеть и уж, конечно, буду страшно огорчен, если обижу В. Никифорова и В. Самойлова, которых знаю и ценю по другим их работам. Но мне важно предельно заострить суть спора, в который я вступаю и с ними и с Л. Мартынюком, тоже высоко мною ценимым. Я уверен, что спор этот жизненно необходим, что он остро актуален, и не только для белорусского, но и для всего нашего кинематографа.

Тем более что право на такое заострение в споре с авторами «Семейных обстоятельств» и «Сына председателя» мне дает еще и развитие самого белорусского кинематографа, внутри которого уже вызрела, уже определилась, стала ведущей другая тенденция, прямо противоположная первой.

Картина В. Турова «Воскресная ночь» тоже ведь могла остаться современной только в том смысле, что современен, остро актуален вопрос о пьянстве, который в ней рассматривается. Но она стала современной и как явление искусства, как отражение совре-

«Гарантирую жизнь»



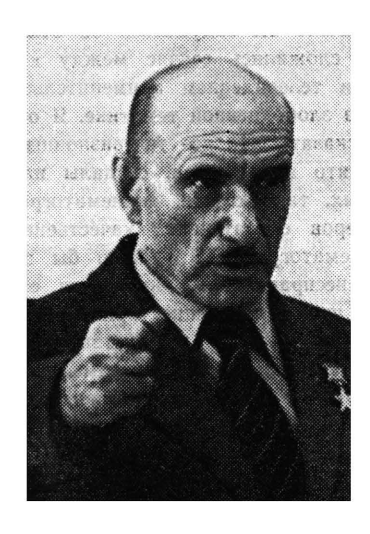
менного уровня понимания вопросов, в ней затронутых. Туров понял, что нельзя ограничиться изображением такой общественной аномалии, как алкоголизм, что искусство требует диалектического подхода к любой теме. И что поэтому быть современным в осмыслении любой темы, в том числе и не сходящей со страниц газет, можно только уловив связи этой темы с общим движением жизни, с процессами развития, характерными для всей нашей современности. И вот перед нами и жизнь, и ее тревожные и опасные искажения, проблема алкоголизма и ее различное отражение в сознании героев картины. Но отсюда же и стилевой разнобой: изображение народной жизни во всей ее красочности, обаянии, сложности перемежается в «Воскресной ночи» с никак не переработанными и сюжетно не переосмысленными документальными кадрами, выводящими нашу мысль на предельное трагическое заострение проблемы. А те в свою очередь соседствуют с эпизодами, в которых беда, обрушившаяся на колхозное село и воспринимаемая нами с экрана так реально, обсуждается в специально для этого предназначенных эпизодах ночной дискуссии между руководящими работниками района. Мне приходилось слышать утверждения, что эту сцену лучше было бы провести в официальных интерьерах районного комитета партии, а не на воскресной рыбалке. Но почему, собственно, не на воскресной рыбалке? Проблемы настигают нас всюду, постоянно, они не оставляют нас и тогда, когда мы уединяемся для воскресного отдыха. По-моему, художественная слабость эпизодов на рыбалке в другом: проблема здесь только обсуждается, разные точки зрения, высказываемые персонажами, не вытекают из характеров, а только обозначаются служебными приметами, при помощи которых мы отличаем прокурора от редактора газеты или секретаря райкома от заведующего райторготделом. Не то было в той части картины, где перед нами была жизнь колхозного села, схваченная с удивительной естественностью, данная как бы спонтанно, во всей непосредственности и сложности своих проявлений.

Можно поэтому сказать, что «Воскресная ночь» не безупречна с художественной точки зрения, тем более что в сценах на рыбалке, наряду с острыми мыслями, отражающими действительную сложность обсуждаемой проблемы, есть и минуты, когда эта сложность затушевывается, а благополучное решение спора слишком уж легко навязывается зрителю. И тем не менее фильм «Воскресная ночь» — подлинно современное произведение, характерное для того уровня развития, которого достиг наш кинематограф именно сегодня. Два-три десятилетия тому назад такая картина просто была бы невозможна. Вот почему я думаю, что эта картина пионерская, как принято в таких случаях говорить, смело и на уровне современного понимания проблемы трактует вопросы, которые до того наш кинематограф еще не решался затрагивать.

Но если «Воскресная ночь» современна и по материалу и по подходу к нему режиссера и сценариста, то в «Венке сонетов» В. Рубинчика материал традиционный. Так же, как и в картине А. Карпова «Долгие версты войны». Больше того, в картине Карпова легко обнаружить и прямые тематические совпадения с фильмами, уже прошедшими по нашим экранам. Так, к примеру, нельзя не заметить тематических совпадений последнего из фильмов трилогии с картиной Г. Бакланова и М. Хуциева «Был месяц май». Можно без труда отыскать и другие совпадения. Да и о картине Рубинчика тоже не скажешь, что материал, который в ней разрабатывается, нов и никогда никем не затрагивался. А между тем перед нами именно новые произведения, художественно самобытные и легко вписывающиеся в контекст современного кинематографа. Но об этих картинах уже говорил С. И. Фрейлих, и мне остается только присоединиться и к той общей высокой оценке, которую он дал обеим картинам, и к тем замечаниям, которые он по их поводу высказал.

Кинематограф, который имеет сейчас в своем арсенале такие картины, как «Воскресная ночь», «Венок сонетов», «Долгие версты вой-

ны», — кинематограф, идущий по верному пути. Надо только руководителям белорусской кинематографии сделать все необходимое для того, чтобы в будущем это направление взяло верх, чтобы оно до конца вытеснило те отголоски инерционного, развивающегося от шаблона к шаблону мышления, которые тоже еще дают пока о себе знать в работах белорусских кинематографистов (надо ли говорить, что не только у них одних?), хотя такое инерционное мышление явно приводит к вчерашнему дню в развитии кинематографа республики, набравшего за последнее время силы для дальнейшего продвижения вперед.



С. Герасимов

С. Герасимов

Картина В. Турова «Воскресная ночь» не может оставить нас равнодушными уже вследствие того, что касается одного из жгучих вопросов современности. Речь идет об алкоголизме.

Наиболее сильными сценами фильма, бесспорно, являются откровенные, как будто подсмотренные скрытой камерой, разговоры женщин, где человеческая драма выступает без всякого наигранного пафоса и тем более потрясает душу. В них, в этих сценах, есть точно уловленная и точно выраженная интонация трагической привычки к непоправимому положению в семье, в людских отношениях, которые изгажены, истреблены водкой.

В свое время Лев Толстой, для которого судьба народа всегда представляла главнейший предмет его литературного труда, каждого нравственного поиска, побуждавшего его к созданию таких сочинений, как «Власть тьмы», «От ней все качества» или «Фальшивый купон», со всей силой своей гениальной прозорливости и беспощадности показал алкоголизм как первую беду народа.

Картина Турова, отбрасывая лицемерие, показывает, что и ныне проблема алкоголизма представляет собой весьма актуальную тему для искусства.

Любопытно, что в своем стремлении к гармоничному развитию человека, наши читатели и зрители часто пишут нам: почему вы так робко, осторожно или даже снисходительно ставите вопросы алкоголизма, курения, то есть сознательного самоотравления человека и попутного отравления окружающей его среды, вопросы о том, почему разрушается трудоспособность, гибнет семья, уродуются дети? Стесняетесь вы, что ли, говорить об этом в своих картинах? Но зато охотно показываете всякие застолья, пьянки, курящих девиц.

Конечно, тут легко возразить, что изображаются все эти человеческие недостатки или даже пороки как раз в интересах их искоренения. И все же нельзя отбросить нацело и такую постановку вопроса со стороны зрителей, так как немало можно назвать картин, не столько морализующих на этот счет, сколько спекулирующих на остроте конфликта.

Так вот, картина Турова «Воскресная ночь», на мой взгляд, как раз представляет собой явление, прежде всего художественно зрелое и всем своим содержанием антиспекулятивное — применительно к вопросу о разрушении личности в результате алкоголизма.

Попутно надо было бы задуматься об отношениях, какие сложились сейчас между кинематографом и телевидением применительно ко всякого рода злободневной тематике. Я отнюдь не хочу сказать, что все телевизионные, как ныне принято выражаться, сериалы или фильмы обычных, так сказать, кинематографических размеров обязательно качественно опережают кинематограф. Это было бы по меньшей мере несправедливо. Но нельзя отрицать и то, что телевидение приобретает в высшей степени важные и действительно присущие ему черты искусства максимальной актуальности. Может быть, вследствие того, что телевидение по природе своей приспособлено к непосредственному репортажу, оно в выработке своей художественной стилистики стремится к актуализации драматического конфликта, к живости изображения, прибегая к скрытой камере не только в ее документальном, но и в художественном использовании.

У фильма Турова есть уже несколько предшественников в телевизионных программах, появились уже документальные и художественные фильмы, посвященные той же проблеме. Телевидение, таким образом, как бы захватывает приоритет постановки тем — причем в различных жанровых истолкованиях, — существенно волнующих нашего зрителя. И для того, чтобы кинематограф не продолжал с нарастающей силой терять своего зрителя, нам следует задуматься об актуализации его тематики, живости языка, наряду с сохранением всех своих прав на постановочную масштабность, новаторство и художественную взыскательность.

Картина А. Карпова посвящена Великой Отечественной войне и имеет множество предшественников, в частности, такую мощную эпопею, как фильм Ю. Озерова «Освобождение». Успех этой картины общеизвестен. Она триумфально прошла не только на всесоюзном экране — ее смотрели зрители всех континентов, и повсюду эта поистине масштабная — по охвату, изображению, осмыслению событий — картина имела незаурядный успех.

Фильм этот, помимо того, что он восславил подвиг советского народа, его солдат и полководцев, сыграл очень важную роль в современной историографии — в сфере, где нашими идейными противниками было предпринято немало усилий для того, чтобы всячески принизить решающий вклад советского народа в победу над фашизмом.

Кампания эта продолжается и по сей день. Бессовестная дезинформация вводит в заблуждение новое поколение в Америке и Европе всеми средствами, какие пущены сейчас в дело противниками разрядки и поборниками «холодной войны». Таким образом и ныне каждая картина, посвященная подвигу советского народа в годы Великой Отечественной войны, представляет собой реальный вклад в общее дело советского кинематографа, целью которого всегда остаются интересы советского народа, его исторические задачи.

Александр Карпов, сам участник Великой Отечественной войны, вносит в свой фильм ту степень точности в изображении ситуаций, характеров, которые могут быть созданы все же не столько средствами фантазии, сколько силою памяти.

И этим сильна его картина.

История лейтенанта Ананьева, несмотря на почти невероятные обстоятельства, в которые он попадает, тем не менее поражает более всего своей художественной достоверностью. А это всегда и есть тот главный экзамен, который держит режиссер перед зрительным залом, в особенности когда он касается Великой Отечественной войны. Тут нам не следует забывать, что еще и сегодня едва ли не каждый третий в зале так или иначе был связан с войной, пусть даже в детском или отроческом возрасте. Это обстоятельство, кстати сказать, лучше всего свидетельствует о вкладе советского народа в победу над фашизмом. Воевала вся страна, и этого забывать нельзя. Наше дело постоянно напоминать об этом новому поколению, с тем чтобы спасти его от кощунственной индифферентности, которую вы можете наблюдать в любой, даже воевавшей стране, которая по тем или иным обстоятельствам не хо-

чет вспоминать масштабы наших утрат и величие нашей победы. И фильм Карпова делает это напоминание с глубокой и сосредоточенной скромностью, без батальной пиротехники, но с соблюдением почти хроникальной дотошности в изображении военного быта и как бы спрятанного пафоса суровых военных дней.

Из сказанного в ходе нашей дискуссии видно, что фильмы В. Турова и А. Карпова понравились всем нам, так же как всем понравилась и последняя работа В. Рубинчика «Венок сонетов». Работу эту отличает изящество, с которым сделан каждый эпизод, отработана каждая деталь, каждый характер.

Но вот «Сын председателя». По поводу этого фильма Е. Д. Сурков сделал очень интересное наблюдение, которое полезно внимательно продумать и режиссерам и актерам. О том, как актер, попадая в фальшивую ситуацию, становится сам насквозь фальшивым. Некоторые умные актеры так и говорят, знакомясь с плохим сценарием: а что мне здесь, собственно, прикажете играть? Автор, как правило, при таком разговоре не присутствует.

Сценарий уже целиком на плечах режиссера, и ему остается лепетать, что, мол, посмотрите, почитайте внимательней, там все-таки кое-что есть в подтексте. А актер рубит свое: знаю, читал, а вот чем прикрыться, пока еще не придумал. И вот опытный одаренный актер Самойлов «прикрывается» в этой картине бог весть чем — то веником, то патефоном. И все это, чтобы хоть как-то закамуфлировать пустоты роли и сценария.

Несколько слов о языке кино. Было время, когда мы устраивали обширные дискуссии по этому поводу, последний такой разговор о развитии кинематографического языка состо-

«Семейные обстоятельства»



ялся лет десять назад еще с участием М. И. Ромма. Сейчас, мне кажется, пришло время поставить этот вопрос на новом уровне, опереться на новые примеры. В нашем кино много талантливого, но много и противоречивого. Разумеется, больше всего путаницы вокруг понятия «современность кинематографического языка». Несомненно, из года в год происходят какие-то иной раз почти неуловимые модификации в строении кадра, в монтаже, в творчестве актера даже, где, казалось бы, реалистические принципы давно уже сформулированы. Но все же это естественное стремление к поиску и новизне не должно снижаться до уровня моды. По поводу того или иного художественного приема нельзя сказать, что его сегодня уже «не носят». В определенном контексте весь язык, наработанный кинематографом за десятилетия его развития, может и должен быть использован в такой же мере, в какой литература пользуется всеми богатствами родного языка, наработанного за столетия. Е. Бондарева очень верно сказала, что художнику, одержимому страстью мысли, едва ли потребуется рыться в арсенале модных приемов для того, чтобы, упаси боже, не оказаться в ретроградах.

Если мысль сильна и есть талант, язык приходит сам собой. В том случае, разумеется, когда язык этот художнику ведом, изучен им, понят и когда его талант подсказывает истинную перспективу дальнейшего свободного развития.

Так оно и происходит с лучшими произведениями последних лет. Свидетельством тому, скажем, фильмы Ларисы Шепитько и Никиты Михалкова, Николая Губенко, Камары Камаловой и Алексея Германа. Я мог бы еще продолжать и продолжать этот список за счет старших поколений, к которому мы с удовольствием причисляем уже разобранные здесь лучшие картины наших белорусских товарищей.

Не могу не сказать несколько слов о картине «Волки». Там я выделил бы в первую очередь оператора, тем более что, как я слышал, фильм снят совсем еще молодой девушкой. Между тем по операторской хватке это, может быть, самая мужская из всех картин, с чем мне хочется от всей души поздравить нашего молодого коллегу.

А. Караганов

В добавление к сказанному и в развитие сказанного я хотел бы выделить вопрос о движении нашего кинематографа как о диалектическом процессе, внутри которого происходит взаимодействие киноискусства со зрителем.

На наших глазах меняется структура зрительской аудитории — и не только с точки зрения общего роста культуры советских людей, но и с точки зрения киноэрудиции. Еще 20 лет тому назад в залах кинотеатров преобладали зрители, которые не видели кинокартину «Броненосец «Потемкин». Многие не видели «Чапаева». Сейчас, благодаря могуществу телевидения, история советского кино перестала быть историей для специалистов: зрители смотрят новые советские фильмы в контексте всего, что сделано нашим кинематографом за несколько десятилетий. Смотрят и сопоставляют. Всякому понятно, что знакомство с фильмами прошлых десятилетий влияет и на восприятие современного фильма.

Растут реальные возможности зрителя воспринимать новые фильмы в контексте кинопроцесса.

С новой остротой стоит и вопрос о всемирном значении опыта советского кино. Самоочевидно, что советские фильмы только тогда с успехом идут на мировом экране, когда они глубоко и талантливо решают свои конкретные исторические, социальные и эстетические задачи.

Недавно проходила международная конференция на тему «Октябрь и мировое кино», в которой приняли участие крупнейшие киноведы и кинокритики мира. Она была творчески интересна и дружественна по отношению к советскому кино. Характерно, что даже те западные киноведы и критики, например,


А. Караганов

Марсель Мартен, которые на аналогичных встречах в прошлом выступали нашими оппонентами, критиковали какие-то явления советской кинематографической жизни, сейчас выступали вполне дружески, конструктивно, анализировали воздействие советского кино на мировой кинематографический процесс. Они не хотели даже в малой степени «подыгрывать» антисоветской кампании, которую раздувают известные американские круги под фальшивым лозунгом «защиты прав человека».

Нам задавали острые вопросы, но это были вопросы творческие. Один из них мне хочется выделить: мы понимаем, говорили они, что буржуазный прокат блокирует ваши фильмы. Но все же какие-то фильмы проходят. Почему же вы сейчас даете нам так мало по-настоящему демократических, общедоступных фильмов? В свое время западный экран завоевали «Баллада о солдате», «Летят журавли», «Судьба человека». Сейчас идут фильмы «Жил певчий дрозд», «Прошу слова», «Андрей Рублев». Но это скорее фильмы для любителей кино, а нам нужны советские фильмы такого же художественного уровня, но более демократического характера, такие, в которых высокое искусство сочеталось бы с массовостью.

В этом смысле большое значение для советского и мирового кино имеет опыт нашего кинематографа 30-х годов, когда главные — в эстетическом плане — фильмы десятилетия были самыми зрительскими. «Чапаев» установил рекорд кассового сбора.

Было время — не такое уж давнее, — когда можно было казаться очень современным, интересным, пристроившись к очередной кинемоде, когда происходили глобальные сдвиги в области языка и стиля, связанные с творчеством Антониони, с такими фильмами Феллини, как «Сладкая жизнь» и «8½». Сейчас таких движений нет. Это может кому-то показаться признаком «бездорожья»... А может быть, такая стабилизация есть признак зрелости кино как искусства?

В этих условиях возрастает значение индивидуального творческого поиска. Меня порадовали очень индивидуальные, своеобразные работы белорусских кинематографистов — «Венок сонетов», «Воскресная ночь», «Долгие версты войны».

«Воскресную ночь» я воспринимаю в широком кинематографическом контексте — в связи и рядом с такими фильмами, как «Председатель», «Девять дней одного года», «Твой современник», фильмами острой социальной мысли, открыто и смело ставящими сложные вопросы жизни.

Мне представляется, что нужно всячески поддержать тематическую структуру белорусского киноискусства. Вспомните то, что было сказано Л. И. Брежневым на XXV съезде КПСС о важнейших тематических направлениях советской литературы и искусства. На всех этих направлениях плодотворно работают и белорусские кинематографисты. Создаются фильмы о труде советских людей, о проблемах производства и нравственности. Активно разрабатываются тема великого подвига победителей фашизма, тема борьбы за мир, международная проблематика. Здесь были поставлены «Черное солнце», «Москва — Генуя». Все эти поиски белорусских кинематографистов заслуживают поддержки и одобрения.

Но, к сожалению, довольно часто актуальная тематика не поддерживается глубоким исследованием реальности, каждый раз по-особому интересным и индивидуальным проникновением в личность человека. Этот недостаток мы обнаруживаем прежде всего в таких фильмах, как «Гарантирую жизнь» и «Сын председателя». В них, как в фокусе, обозначились серьезные недостатки всей белорусской кинематографии, в меньшей степени, но все же присущие и многим другим фильмам.

Когда я смотрел «Гарантирую жизнь», я не мог не вспомнить другой фильм того же режиссера — «Альпийская баллада». Это было открытие личности, душевное сближение зрителя с героями. И тот же самый режиссер ставит фильм, где личность заменена набором клише заурядного характера. Клишировано все: характер, реплики. Режиссура идет по первому слою, по поверхности, даже не предлагая зрителю углубиться во второй и третий слой изображения.

В прошлом году мы критиковали фильм «Пламя» В. Четверикова. В целом этот фильм заслуживает положительной оценки и поддержки, но он тоже многое потерял из-за недостаточно глубокого исследования личности.

Прошли времена, когда можно было просто рассказать о военных событиях и этим заинтересовать зрителей. Зрители теперь даже по кинематографическому и литературному опыту знают, как бойцы ходили в атаку, как осуществлялись военные операции. И когда выходит на экраны такой фильм, как «Дожить до рассвета», не приближающий к нам людей на дистанцию близкого знакомства, он обречен на неуспех. Тематическое формирование репертуара надо более активно дополнять исследованием характеров. Это очень важная проблема — и для развития кинематографа как искусства, и для усиления его влияния на зрителя.

Следующий вопрос. Я влюблен в фильм В. Рубинчика «Венок сонетов». Но в нем есть элементы украшательства. Хорошо, если это только момент развития, момент поиска, через который режиссер **пройдет**. У него все впереди, и очень важно, чтобы кинематографические виньетки не стали его стилем.

В этой связи на память приходят весьма печальные примеры. В Болгарии есть выдающийся режиссер Бинка Желязкова, постановщик фильмов «Как молоды мы были», «Последнее слово». В «Последнем слове» мы простили режиссеру ненужное форсирование режиссуры, потому что трагедия и подвиг женщин-антифашисток были показаны очень сильно и впечатляюще. И вот — ее новый фильм «Бассейн», показанный у нас на Московском международном фестивале. Он мог бы получить «золото», а получил «серебро», потому что виньетки вышли на первый план, фильм стал в чем-то провинциальным.

Провинциализм — это понятие не географическое. Посмотрите, что происходит с талантливейшим режиссером Ю. Ильенко с Украины, постановщиком фильма «Белая птица с черной отметиной». Талантливый режиссер украшательством подорвал свое искусство.

Белорусская кинематография работает интересно. Планка поднята довольно высоко, и преодолевать ее становится все труднее. Но это и есть те трудности, которые радуют истинного художника.

Есть и неиспользованные резервы.

В некоторых фильмах можно еще встретить «несрастание» эстетических тканей, как при плохо сделанной хирургической операции. В. Самойлов в фильме «Сын председателя» играет плохо еще и потому, что играет как столичный гастролер. А почему режиссер не заставил играть его так, чтобы он не позволил себе красоваться в белорусском фильме?

С. Герасимов затронул вопрос современного языка и стиля. Признаюсь, мы не планировали дискуссию по этому поводу, а такая дискуссия назрела. Но почему бы не перестроить свои планы, не начать такой разговор, если он поможет нам разобраться в теоретических и творческих проблемах развития кинематографа как искусства, в характере его сегодняшних взаимосвязей со зрителем, с массовой зрительской аудиторией [1]?

---

[1] См. уже развернувшуюся в «ИК», 1978, № 1, 2, 3, 4, 5, 6 дискуссию о стилевых направлениях в современном советском киноискусстве. — *Ред.*

В. Баскаков

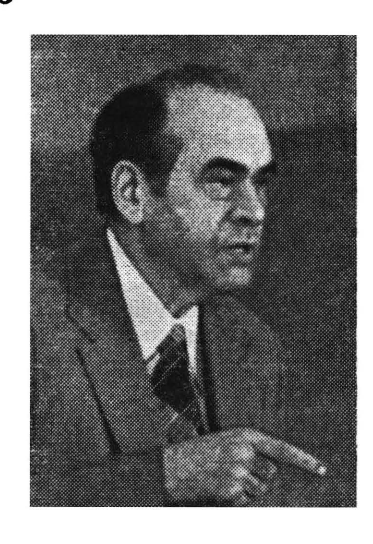
Мы, по существу, обсуждаем проблемы, главные не только для киноискусства Белоруссии, но и для всего советского кинематографа. Это — связь искусства с современностью, с движением жизни.

Собственно, просматривая фильмы года, мы видим, как белорусские кинематографисты развивают те глубинные плодотворные традиции, которые заложены в нашем кинематографе вообще и в белорусском кинематографе в частности. Среди них традиция антифашистского фильма — серьезнейшее и принципиальнейшее завоевание советского искусства. И не случайно сегодня именно вокруг антифашистской тематики разгорается важнейший идеологический спор. Спор о человеке, о гуманизме. Наши идеологические противники, как известно, хотели бы вытравить из памяти народов героические страницы истории антифашистской борьбы, подвиг советских людей, спасших человечество.

Перед началом заседания мы единодушно приняли резолюцию протеста по поводу тех акций, которые сегодня предпринимает американский империализм против мира и человечества. Казалось бы, что общего между этим глобальным вопросом и теми вопросами, которые мы обсуждаем? А связь есть. Идет наступление на главные гуманистические ценности, а наше искусство всегда защищало и защищает эти ценности повсеместно и, конечно же, прежде всего в фильмах о Великой Отечественной войне, раскрывающих сущность фашизма и великий подвиг советского народа, сокрушившего фашизм. И белорусские кинематографисты ведут творческий поиск именно в этом направлении, нужном людям, стране, нашему делу, нужном всему человечеству.

В белорусском кино постоянно разрабатывается военно-патриотическая тема. Да было бы странным, если бы она не разрабатывалась на этой героической земле. Мы можем вспомнить фильмы, которые были созданы в прошлые годы и которые вошли в арсенал фильмов антифашистской проблематики.

Сегодня к ним прибавилась еще одна картина — «Долгие версты войны» режиссера А. Карпова по сценарию В. Быкова. Я тоже думаю, что наши зрители с интересом встретят этот фильм, если он выйдет на большой экран. Все кинематографические компоненты в этой картине рассчитаны именно на киноэкран. Карпов и Быков создали яркое, интересное, талантливое произведение о трудных дорогах войны, точно воспроизвели танковый бой, вылепили достоверные, доподлинные характеры людей. По-моему, это один из самых интересных фильмов о войне, сделанных за последние годы, к сожалению, недооцененный нашей критикой.



В. Баскаков

Мы сегодня много говорили о фильме В. Рубинчика «Венок сонетов». Примечательно, что его сделал молодой человек, который не участвовал в войне. И это явление тоже органично вписывается в наши традиции. За последнее время молодые режиссеры сделали несколько прекрасных фильмов о войне, о людях военного поколения, начиная с «Белорусского вокзала» и кончая «Восхождением». Это показывает, что традиция антифашистских фильмов живет и продолжает развиваться. Художники ищут в этой прекрасной теме новые грани и новые возможности.

И это явление имеет немалый идеологический смысл. За рубежом, на фестивалях часто спрашивают, почему мы делаем так много

фильмов о войне? Иногда даже люди, дружески к нам настроенные, говорят: «Мы вам аплодировали за «Балладу о солдате», «Летят журавли», за «Судьбу человека». Зачем же вы снимаете о войне еще и еще?» Но мы отвечаем: «Советское кино и дальше будет делать фильмы на эту тему. Новое поколение художников находит в этой теме источник для своего вдохновения».

Для нашего народа фильмы о минувшей войне — не просто память о трагическом событии двадцатого века. Это утверждение нравственной опоры, на которой держится мир. Это защита гуманистических ценностей, на которые ополчается сегодня капитализм, находящийся в глубоком духовном кризисе. Сейчас на Западе происходит переосмысление, деформация самого понятия «фашизм». Проводится идея, что фашизм заложен в самой человеческой природе, что каждый человек стремится либо проявить свою жестокость и насилие, либо подчиниться насилию. Вышла целая группа фильмов — «Ночной портье», «Штайнер — железный крест», «Гитлер — карьера», где идеализируются, оправдываются идеология и практика фашизма. Учитывая это, мы обязаны развивать нашу традицию антифашистской темы. И поддерживать все ценное и интересное.

Картины «Долгие версты войны» и «Венок сонетов» были здесь исчерпывающе проанализированы. Мне нечего добавить к сказанному товарищами. Но в фильме «Венок сонетов» есть ракурс, на который все же стоит обратить внимание молодого художника.

Критика уже писала о влиянии стилистики Феллини на некоторые компоненты фильма. Феллини — мастер огромного масштаба, его творчество противоречиво, но и при этих противоречиях оно сегодня — в главном, в основном — противостоит буржуазному искусству, буржуазному сознанию. Это художник ищущий и исключительно самобытный. Но цитирование его стилистических приемов и его языковых построений не всегда плодотворно для другого художника. Хотя, разумеется, кинематографический язык известного итальянского режиссера уже находится в арсенале мирового искусства.

Молодой режиссер иногда излишне манерен, хотелось бы большей простоты в выборе изобразительных средств, большей строгости к самому себе. В целом же фильм «Венок сонетов» я считаю интересным явлением белорусского кинематографа.

В белорусском кино плодотворно развивается морально-этическая проблематика, как и во всем нашем кинематографе. И это тоже аргумент в споре с буржуазной идеологией. Что есть человек? Способен ли он преобразовать себя, преобразовать мир? Или он обречен на деградацию, на гибель вместе со всем человечеством, что так настойчиво и порой впечатляюще утверждает буржуазное искусство? Советское киноискусство свято верит в человека — это его принципиальная традиция, это его душа.

Среди фильмов на морально-этическую тему, сделанных в Минске, следует, разумеется, выделить «Воскресную ночь» А. Петрашкевича и В. Турова. Это — важный, серьезный творческий поиск, яркий показатель той непреложной истины, что наш кинематограф не боится острых проблем в жизни, способен с верных позиций рассматривать эти проблемы. Думается, что решать такую тему, да еще впервые ее подняв, было непросто, и потому фильм В. Турова, острый, темпераментный, с сильными актерскими работами, заслуживает решительной поддержки.

Морально-этическая проблематика разрабатывается и в других белорусских картинах. И движение это очень своевременное, нужное, действительно актуальное. Но есть некоторые моменты, которые, на мой взгляд, несколько задерживают движение вперед. Это касается прежде всего стилистики некоторых фильмов.

В картине «Семейные обстоятельства» бесконечные ретроспекции по существу подменяют конфликт, а конфликт, подмененный ретроспекцией, это уже не конфликт, он утрачивает свои драматургические функции. Да и характеры попросту исчезают в фильме из-за того, что режиссер, и в не меньшей, а даже в большей степени сценарист, наслаивая одну ретроспекцию на другую, как бы уводят зрителя от

проблематики фильма, затемняют ее и фактически лишают картину общественно значимого смысла.

Это касается и некоторых других фильмов. Вообще, думается, проблемы кинематографического языка заслуживают серьезного обсуждения.

В белорусском кино сегодня в основном работают художники среднего и младшего поколения, обладающие крупными творческими потенциями, способные решать важные и сложные задачи.

Интересен и поиск дебютантов. Мы посмотрели новеллы по В. Шукшину. Этим работам еще не хватает зрелости. Так, например, в новелле «Берег», мне думается, сценарист Е. Григорьев, а за ним и режиссер С. Сычев слишком далеко ушли от Шукшина, от его стилистики, его духовного мира.

Ближе всего к Шукшину, писателю и кинематографисту, на мой взгляд, новелла «Волки». В ней найдены шукшинские интонации, хорошо подобраны актеры. Что же касается новеллы «Чередниченко и цирк», то режиссер показал нам, что он умеет работать с актерами — не более.

Но в целом этот цикл новелл по-своему интересен, в нем многое удалось, а просчеты связаны в основном с искусственным усложнением киноязыка в ущерб содержанию.

Белорусское кино — в работе, в поисках, в движении. Оно многого добилось и многого еще добьется.

Приток молодых, талантливых авторов — яркий показатель здоровья, и нет сомнения в том, что белорусские кинематографисты добьются новых серьезных достижений на том пути, по которому они идут.

«В профиль и анфас».



Проблемы современной молдавской кинематографии

В Союзе кинематографистов СССР под председательством первого секретаря правления Л. Кулиджанова состоялось заседание Секретариата, посвященное современному молдавскому кино. Хотя поводом для разговора послужила программа новых фильмов, представленная на обсуждение молдавскими кинематографистами, большинство из выступавших не ограничилось оценкой тех или иных картин, речь шла об общем состоянии киноискусства в республике, о тех недостатках в творчестве, в организации дела, которые не позволяют сегодня молдавскому кинематографу подняться на новый идейно-художественный уровень.

Главная беда молдавского кино — его пассивное отношение к жизни, уход от актуальных, сложных проблем. Из картины в картину подробно рассказывается о переходе от войны к мирному времени, о том, как народ восстанавливал разрушенное хозяйство. Конечно, это очень важная тема, еще таящая в себе много непознанного. Но молдавский кинематограф словно приостановился, застыл на этом этапе жизни республики. Между тем людей давно уже волнуют и многие другие проблемы. Зрители хотят видеть на экране отражение многообразных, богатых содержанием процессов, происходящих в сегодняшней действительности. Ведь успехи, достигнутые в республике, пришли не сами по себе, они были завоеваны через преодоление трудностей, с которыми встречались люди, продвигаясь вперед по пути строительства коммунистического общества. Жизнь не стоит на месте, ее движение всегда связано с борьбой позиций, человеческих характеров, с неизбежным столкновением различных взглядов на жизнь и человека. Но как раз такого диалектического подхода к изображению современности и нет в картинах киностудии «Молдова-филм». Они оставляют впечатление некой стерильной среды, где словно отфильтрованы все трудные и спорные вопросы. В лентах, выпускаемых киностудией «Молдова-филм», сглажены все проблемы, сняты все острые вопросы: на экране, как заметил один из ораторов, сплошное голубое небо, с которого никогда не сходит солнце. Такие фильмы не могут вызвать живого отклика зрительской аудитории, они не в состоянии выполнять ту важнейшую задачу советского искусства, о которой говорил в своем приветствии «Мосфильму» Л. И. Брежнев, — будить мысль, помогать глубже осознать смысл эпохи, укреплять в человеке благородные нравственные начала.

На заседании указывалось на схематизм, иллюстративность молдавских картин последнего времени, говорилось о слабости, непрофессионализме сценариев, запускаемых в производство, о тревожной утечке творческих кадров на киностудии «Молдова-филм».

Эти вопросы, знакомые уже нашему читателю по статье В. Широкого «Жизнь и схема», опубликованной в первом номере «Искусства кино» за этот год, поднимались в выступлениях М. Донского, А. Каплера, Г. Капралова, Л. Кристи, Б. Метальникова, В. Монахова, В. Соловьева, Е. Суркова, Г. Чухрая и других.

От имени молдавских кинематографистов выступил сценарист и режиссер В. Гажиу. Он полностью согласился с критической оценкой положения в молдавском кино.

Целый кинематограф, сказал В. Гажиу, который когда-то заявил о себе, привлек внимание, сейчас словно бы ослабел, потерял высоту, на которую не раз поднимался прежде.

Мы сделали за последнее время ряд фильмов на историческую, историко-революционную тему. Ничего нового мы в этих фильмах не сказали...

Мы сделали ряд фильмов на современную тему — лакировочных, бесконфликтных, которые провалились в прокате.

Но самое тревожное, продолжил В. Гажиу, это то, что мы планируем на будущее. Сценарии этих фильмов беспомощны, низкого литературного качества. Важные современные темы остаются за пределами внимания. Падает уровень режиссуры: мы потеряли творческие, профессиональные кадры, и сейчас режиссурой занимаются случайные люди. Не приглашаются в качестве авторов и профессиональные драматурги — выпускники ВГИКа и Высших сценарных курсов. В результате зачастую приходится не выпускать фильм, а «спасать единицу», чтобы студия могла выполнить свой производственный план.

В заключение В. Гажиу обратился к Секретариату СК СССР с просьбой продолжить начатый разговор о молдавском кино на месте, в самой республике.

А. Плахов

Забыть не вправе

«ФРОНТ ЗА ЛИНИЕЙ ФРОНТА» (по мотивам романа С. Цвигуна «Мы вернемся»).
Сценарий С. Днепрова. Постановка И. Гостева. Оператор А. Харитонов. Художники В. Голиков, А. Самулекин. Композитор В. Баснер. Звукооператор Л. Булгаков. «Мосфильм», 1977.

«Мы вернемся» — эти слова, давшие название книге С. Цвигуна, прозвучали три года назад в финале фильма «Фронт без флангов» [1], для которого роман послужил не столько, как принято говорить, литературной основой, сколько живым, документальным источником видения и переживания военного прошлого.

«Мы вернемся» — эти слова были смыслом жизни каждого из героев картины, бойцов регулярных частей Красной Армии, попавших в августе 1941 года в окружение и объединившихся под руководством майора Млынского в партизанский отряд. Поначалу «вернуться» — казалось прорвать фронт и соединиться с боевыми армейскими частями, «замкнуть фланги». Но со временем воинский коллектив Млынского превратился в мощную и влиятельную боевую единицу, установил связь с центром и с командованием фронта, стал выполнять самые ответственные разведзадания в тылу врага. Лейтмотив возвращения возникает, когда отряд Млынского, уже летом 1944 года, получает указание двинуться на Запад — помогать освободительному движению на территории Чехословакии и Польши. Теперь «вернуться» окончательно обретает свой изначальный, долгожданный смысл: вернуться с победой.

Однако до победы в финале «Фронта без флангов» было еще совсем не близко, и не только сорок миллионов советских зрителей, просмотревших картину, но и сами ее создатели не подозревали, что увидят воплощенным на экране этот долгий и тяжкий путь (или, во всяком случае, его большую часть).

И все же: «Мы вернемся!» — эта фраза приобрела дополнительное значение, когда двухсерийный фильм получил тоже двухсерийное продолжение, с теми же (и новыми) главными персонажами, с близкими (хотя не тождественными) художественными задачами, с похожим и все же иным названием — «Фронт за линией фронта».

Дело нередкое — когда вымышленные, зато полюбившиеся многим литературные и кинogерои оживают в очередных сериях своих бесконечных жизнеописаний. Иной случай — когда в основе образа реальная, пусть ставшая легендарной, биография.

Опыт картины про Исаева — Штирлица свидетельствует, что даже такие выигрышные качества, как динамика, острота и напряженность сюжета, отступают на второй план перед запасом истинности, достоверности исторического и психологического фона.

Персонажи романа С. Цвигуна не соотнесены впрямую с реальными лицами, но в основе его — подлинный, прекрасно знакомый автору по личному опыту материал. Родившись на документальной основе, фильм «Фронт без флангов» мог быть продолжен только при условии, что сохранятся отношения доверия, возникшие между картиной и зрителем. И когда сценарист С. Днепров и режиссер И. Гостев столкнулись с многочисленными предложениями, просьбами показать дальнейшую судьбу героев картины, они не стали спешить, «окрыленные успехом». Об этом свидетельствуют и новые, не случайно расставленные художественные акценты, и прежде всего сама драматургия фильма, опирающаяся в конечном итоге тоже на историю, на реальные судьбы отрядов, по-

[1] Рецензию см.: «ИК», 1975, № 5.

добных отряду Млынского. Здесь как нельзя более кстати пришелся богатейший документальный материал, сохранившийся у С. Цвигуна и не вошедший в книгу.

●

Бывают фильмы (их можно встретить и среди картин последних лет о войне), которые начинаются как бы исподволь, с ноты камерной и негромкой, которые до поры до времени сохраняют непритязательный бытовой строй. И только накопив необходимую энергию внутренних сцеплений, где-то к кульминации сюжета восходят в сферу пронзительно острых сопоставлений, емких и неожиданных метафор, сильных экспрессивных приемов.

«Фронт за линией фронта» начинается сразу с высокой, пафосной ноты. В этом есть определенный риск: в первом же кадре дать крупным планом на широкоформатном экране краснозвездную каску — знак доблести, символ мужества, образ памяти. И вслед за ним — простор заснеженного поля, прямоугольником выстроившийся отряд Млынского и самого командира, который, обращаясь к бойцам, произносит высокие слова клятвы, обещания вернуться на поруганную землю. А в нас еще звучит ритм только что пропетой за кадром песни:

Вы шли, шли навстречу славе,
Свой долг выполнив сполна.
С тех пор мы забыть не вправе
Вашь путь, ваши имена...

Казалось бы, не слишком ли много однонаправленных образов, эмоциональных «подсказок», призванных настроить зрителя на возвышенный, патетический лад? Однако такого ощущения не возникает; авторами выдержаны невидимые границы, за которыми графическая строгость переходит в холодную парадность, а лирика оборачивается сентиментальностью.

Найденная в первых же кадрах внутренняя мера выразительности и в дальнейшем определяет решение ключевых эпизодов фильма.

...В канун нового 1944 года мощным ударом нашей авиации разрушен крупный железнодорожный мост. Образовался затор вражеских эшелонов с боеприпасами и вооружением, а также составов с людьми, которых фашисты гонят на работы в Германию. По заданию подпольного обкома партии отряд Млынского совершает дерзкую ночную операцию, освобождая более четырехсот советских граждан и устраивая врагу новогодний фейерверк взрывов. Фейерверк действительно впечатляет — огонь полыхает во всю ширь экрана, и это тоже входит в обязательства, взятые на себя авторами: показывать масштабные события в их реальном масштабе, не жалея для этого технических средств и затрат.

Но вот когда мы, увлеченные мощным звучанием сцены, следя за общим ходом операции, почти забываем о ее конкретных исполнителях, в кадр попадает лицо одного из бойцов, перекошенное от боли внезапного ранения, его мгновенно сникшая фигура, трудно движущаяся вдоль эшелона. А кругом — возгласы ликования освобожденных, общий победный тон... Не важно даже, встретимся ли мы снова с этим бойцом, узнаем ли о нем еще что-то, помимо выражения внезапной боли на лице, — важно, что этот фрагмент «очеловечил» большую сцену, которая без него рисковала бы показаться слишком картинной, иллюстративной.

Так постепенно выявляется начало, вне которого фильм в принципе был бы невозможен, а если возможен, то это был бы совершенно другой фильм. Начало, которое, может быть, и не совсем точно, принято называть эпическим и которое во многом определило движение военной темы в кинематографе 60—70-х годов.

Пожалуй, одним из полюсов этого движения явились в свое время столперовские «Живые и мертвые». Объективность и суровая документальность, ставшие основой стилистики фильма, полное отсутствие балладного и какого бы то ни было иного лиризма — все это казалось тогда крайне непривычным в соотнесении со сложившейся традицией разработки военного материала. Строгая повествовательная форма картины ни на мгновение не допустила на экран музыку — фонограмму фильма составляли лишь реальные звуки войны. И пусть это была своего рода крайность — она свидетельствовала о новых требованиях, которые предъявляло к художникам время.

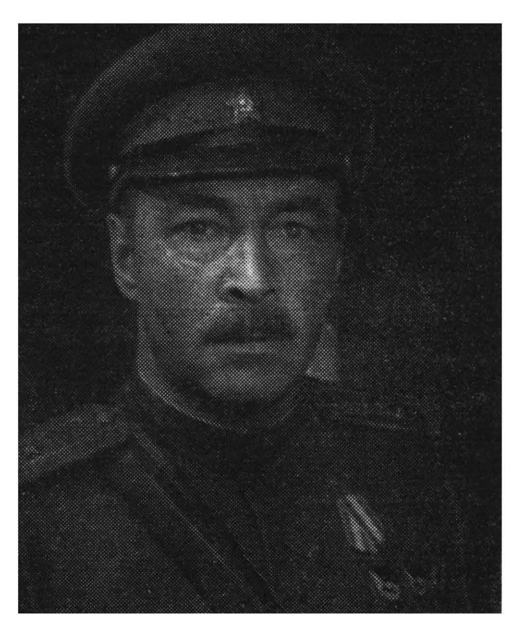
А время в искусстве всегда осуществляет себя через смену поколений тех, кто открывает книгу или приходит в кинозалы, через новые мотивы, окрашивающие интерес к традиционным темам.

Зритель 50-х годов имел свои личные и, как правило, болезненно острые счеты с войной; десятилетие спустя огромную часть аудитории кино составила молодежь, выросшая в мирное время, знающая войну из учебников и понаслышке. Осознать свои корни, свое историческое прошлое, включить его в личный эмоциональный опыт — дело нелегкое, но необходимое. Для этого, как минимум, надо отчетливо представлять, как это было и почему было так.

Кинематограф с его феноменом достоверности, с присущей ему документальностью и убедительной наглядностью становится одним из важнейших источников знаний о военном прошлом для молодежи. Экран способен вместить целую эпоху, заново зримо воссоздать ее как в мельчайших, но от того не менее важных деталях, так и в ее корневой, неделимой сущности. Но для того, чтобы эта способность реализовалась, надо было найти конкретные формы воплощения зрительской потребности.

В поисках этих форм кинематограф обращается к военной прозе, причем в первую очередь к наиболее объемным, масштабным ее образам — романам Симонова, Чаковского, Шолохова, Проскурина. Многоязычие романной стилистики, возможность монтажного соединения внутри различных — близких и дальних — планов, точек зрения находит счастливое соответствие в качествах современного кинематографа. В применении к теме войны эти качества выступают как историческая конкретность, не ограничивающаяся общеизвестными приметами военного времени. Как подробность воспроизведения жизни, в том числе и тех ее сторон, которые могут показаться кому-то второстепенными на фоне драмы войны. Как полное отсутствие общих мест — и при этом высокий уровень образного обобщения.

В фильме «Они сражались за Родину» С. Бондарчука эпическая широта достигается



«Фронт за линией фронта».
Млынский — В. Тихонов

как бы от противного — через максимальную локализацию, сгущение времени и пространства. Историческую точность картины могут в полной мере оценить лишь те, кто был в э т о м м е с т е и в э т о в р е м я, летом 1942 года, но инстинктивно она угадывается любым зрителем.

Этот же принцип определяет природу человеческих образов. Вспомним девушек-зенитчиц из фильма С. Ростоцкого «А зори здесь тихие...». Как тщательно, тонко вылеплены писателем Б. Васильевым, а вслед за ним режиссером и актрисами их индивидуальности! Каждая имеет свою, пусть короткую, но неповторимую довоенную биографию, каждая несет на себе отчетливый отпечаток сформировавшей ее среды, жизненных обстоятельств. А между тем в итоге коллектив девушек воспринимается как единое, нераздельное целое: так неделима капля воды, в которой молекулярными силами соединены энергии невидимых частиц. Неделима, но мысленно умножае-

ма на миллионы других капель и потому являет собой образ целого — моря, народа... Авторами достигнуто эпическое укрупнение эпизода, казалось бы, произвольно выхваченного из стихии войны.

Критики не раз впадали в соблазн противопоставить в движении военной темы линию документально-прозаическую другой, поэтически экспрессивной. Правда, после появления фильмов «Двадцать дней без войны» А. Германа и «Восхождение» Л. Шепитько, каждый из которых дал свою формулу неожиданного скрещивания обеих линий, кинопрактика внесла свои коррективы в критические размышления, и Р. Юренев, например, свою статью о фильме А. Германа называет так: «Когда проза становится поэзией».

Между тем в кинематографе о войне существует целая область, где используются выразительные приемы как того, так и другого рода. Это и есть область эпического, романного кино с присущей ему мозаичностью, множественностью структуры, в которую включаются приемы и прозы и поэзии, мотивы подлинно трагические и элементы юмора — все это в конечном итоге дает наиболее полную и всестороннюю картину народного бедствия и народного подвига.

В общем-то, широта и объемность взгляда присущи всем лучшим картинам о войне — будь то «Баллада о солдате» или «Белорусский вокзал». Но такие фильмы, как «Освобождение», «А зори здесь тихие...», «Они сражались за Родину», «Дума о Ковпаке» и другие, опирающиеся преимущественно на эпический способ отображения, призваны высветить **весь** комплекс сложных взаимосвязей «человек и война», не акцентируя даже самые важные его стороны в ущерб другим, второстепенным. Речь здесь идет не обязательно о конечных художественных результатах, которые не всегда и не во всем были исчерпывающими. Речь идет о тенденции к созданию подлинно **народного** фильма, посвященного войне, который ответил бы на возрастающую общественную потребность в осознании не столь давней истории, выявлении ее многообразных уроков, важных для граждан дня сегодняшнего.

●

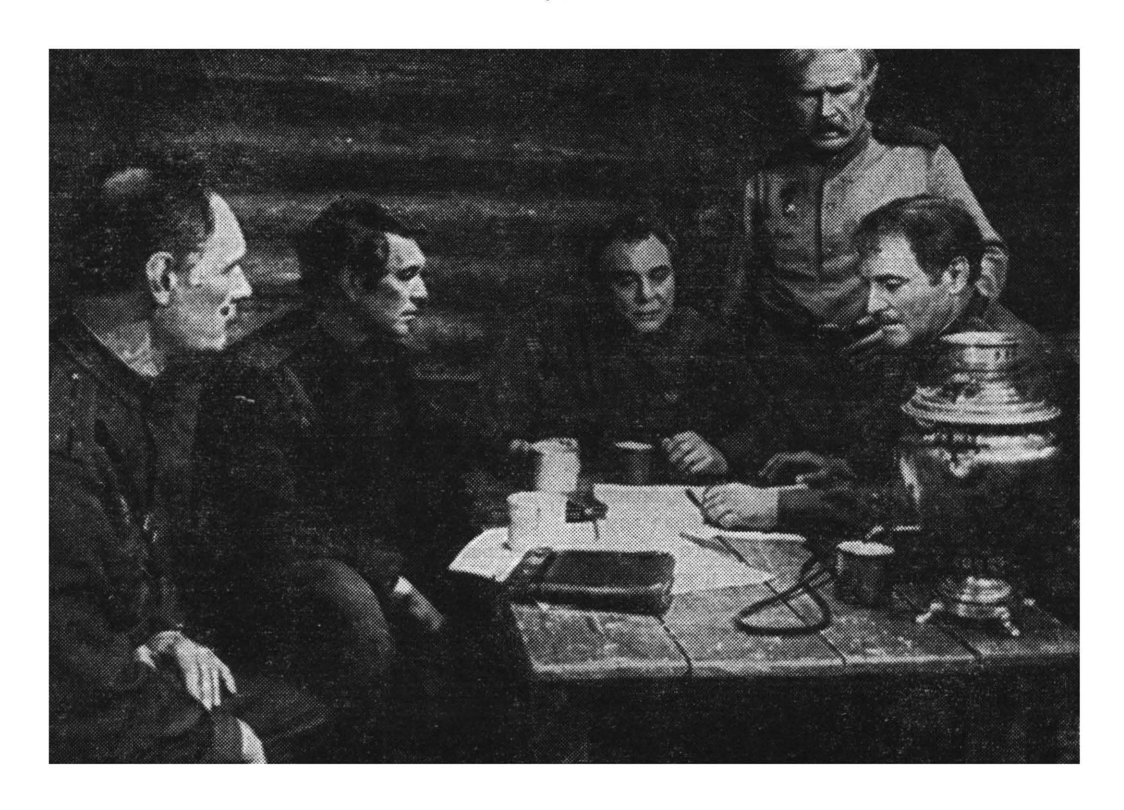
Фильм, поставленный И. Гостевым, без усилий вписывается в контекст таких картин о войне, где используются формы кинорамана. Повторяю, сама по себе эта форма ничуть не лучше и не хуже других, и все же именно ей суждена особая социальная миссия в приобщении зрителей, прежде всего молодых, к стихии народного подвига. Но в данном случае существует еще одно, немаловажное обстоятельство, повлиявшее на характер драматургического и режиссерского решения. Ведь эта картина про фронт особого рода, развернувшийся не по заранее предусмотренной, хотя и изменчивой «линии», а там, где по всем правилам «классической войны» фронтом и пахнуть не должно — в глубоком тылу, на, казалось бы, уже завоеванной врагом территории. Гитлеровцы будут воевать на этом фронте, будут пытаться его ликвидировать и о результатах ликвидации отряда Млынского докладывать командованию, но до самого конца смысл этой «странной войны», неуловимой, но ежечасно ощутимой, развернувшейся у противника под самым носом, везде и нигде, останется не понят врагом.

И наоборот, для советских людей, оказавшихся на временно оккупированной врагом территории, партизанская война становится единственной формой продолжения общественных норм жизни, впитавшихся в плоть и в кровь, естественных и необходимых, как воздух.

В фильме «Фронт без флангов» мотив народного гнева первых, особенно тяжелых месяцев войны зарождается и постепенно нарастает, облекаясь в форму активного, организованного действия.

«Фронт за линией фронта» — это уже совсем иной этап борьбы, разгар которой ощутим в каждом кадре картины (здесь, кстати, и проявляется достигнутый кинематографом последних лет уровень исторической детализации).

Четко и недвусмысленно заявленная с самого начала фильма тема народного сопротивления в дальнейшем как бы аранжируется для разных, попеременно вступающих голосов, варьируется то в масштабном образе целого,



«Фронт за линией фронта».
Хват — В. Шульгин,
Алиев — Т. Мирзоев,
Семиренко — Е. Матвеев,
Ерофеев — И. Лапиков,
Млынский — В. Тихонов

то в устойчивых лейтмотивах, то в отдельных фрагментарных мелодиях. Этой задаче подчинена и изобразительная стилистика, и собственно музыкальное решение, задающее общий тон фильма. Но особенно настоятельно принципы драматургической и режиссерской разработки темы заявляют о себе в том, как строятся в картине многочисленные образы ее героев.

Здесь особенно ярко выявляется внутренняя полифоничность жанровой структуры кинoромана. Каждый из персонажей четко функционален в системе целого. Если Млынский несет в себе мотив духовной силы, объединяющей людей на защиту Отечества, то, скажем, дед Матвей воплощает мудрую простоту народа. Секретарь подпольного обкома партии Семиренко может быть назван мозгом партизанского соединения, а вот сержант Ерофеев — это, без всяких сомнений, его душа. Лирическая тема входит в картину с образом врача Ирины Петровны, и она же, эта тема, несколько иначе, более приземленно, отзывается в драматической судьбе санитарки Зины. Но, конечно же, принцип функциональности лишь тогда заиграет, когда он будет изнутри преодолен художественной фактурой живого человеческого образа.

Совсем не случайно и не по прихоти авторов большинство ролей, даже самых-самых эпизодических, экранное время которых исчисляется секундами, играют в картине актеры крупные, высокопрофессиональные: И. Переверзев, О. Жаков, М. Булгакова, Н. Меньшикова, Г. Яковлев... Благодаря им эпизод, оставаясь эпизодом со своими микрозадача-

ми, вырастает в нечто большее — фрагмент большого полотна, функциональная подчиненность которого не исключает самоценности.

Приходится, правда, пожалеть, что в условиях, диктуемых формой, все же ослабляется порой тонкость индивидуальных характеристик. Пожалуй, в отдельных случаях виной тому драматургические и режиссерские просчеты. В целом же, если в искусстве одно способно восполнять и компенсировать другое, актерские достижения фильма безусловно перекрывают издержки.

При всех сложностях соединения эпичности с психологизмом «Фронт за линией фронта» — фильм актерский, что, кстати сказать, входит в необходимые условия массового успеха жанра.

Среди множества актерских работ, больших и малых, более и менее удачных, образ командира отряда коммуниста Млынского занимает особое место. Не только по его центральному положению в сюжете и не только по яркому, глубокому исполнению В. Тихонова. Прежде всего — по той особой смысловой нагрузке, которая выпадает на этот образ и которая дополняется новыми оттенками, обусловленными личностью самого актера. Тихонов говорил о своем герое: «Млынский — рядовой командир, каких в Советской Армии были сотни и тысячи. По моим понятиям, он вовсе не исключительная личность. Но война обнажила все лучшие, как, впрочем, и худшие качества в человеке. И в моем герое вдруг открылись какие-то очень дорогие человеческие черты...»

Млынский — это совесть времени, это гражданский и нравственный долг, мобилизованная в защиту правды духовность. Применяя столь ответственные категории к конкретному человеку, не боишься впасть в несоответствие, потому что Тихонов сумел, не идеализируя, добиться высокой меры обобщения и типизации.

Когда актер только начинал работу над образом, на первый план выдвигались гнев и горечь, обуревавшие героя, чья семья погибла от руки карателей, и подвигшие его на организацию сопротивления врагам. В новом фильме Млынский предстает уже руководителем мощного отряда, фактически командиром регулярной армейской части. При этом в какой-то степени ослабляются драматические начала образа, но актер находит новые психологические средства, завоевывающие зрительское доверие. Млынскому — Тихонову свойственна какая-то особая душевность и щедрость, серьезность и одухотворенность. Это ощущает каждый боец отряда: при всей «обыкновенности» Иван Млынский именно в человеческом, нравственном смысле — личность необыкновенная, с повышенным чувством ответственности, с обостренным болевым порогом. Это, а не только старшинство по званию, дает ему моральное право стать во главе большого воинского коллектива.

Произошло счастливое, не столь уж частое совпадение, когда актер, выражая сквозную идею картины, в то же время самым непосредственным образом развивает собственную актерскую тему. Казалось бы, что общего между ролями Вячеслава Тихонова — хранящим маску непроницаемости Исаевым — Штирлицем, сумрачным князем Болконским, скромным и вдруг загорающимся внутренним огнем Мельниковым? Общее — в утверждении высоких начал духовности, духовности не абстрактной, а подчиненной задачам реального добра, конкретной правды. Духовности, не чуждающейся действия, не приемлющей компромисса. Такая последовательность в логике творческого поиска актера, пользующегося поистине сверхпопулярностью, заслуживает уважения и придает картине как бы новое измерение — ответного зрительского соучастия, сопереживания.

Другие фигуры, выдвигающиеся на первый план в фильме, более традиционны, но от того не менее интересны. Вот сержант Ерофеев — по-стариковски ворчливый, но в сущности добрый и отзывчивый, гораздый на соленую шутку и беспощадный к врагу. Этот подлинно народный характер с присущим ему мастерством, с точным ощущением «абсолютной психофизической правды» играет И. Лапиков. Значительна работа Ю. Толубеева, играющего хирурга, профессора Беляева, интеллигента старой формации, который в час тяжелейшего испытания оказывается вместе с народом. Живым, убедительным получился в исполнении Е. Мат-

веева образ секретаря подпольного обкома партии Семиренко — идейного вдохновителя боевых операций отряда.

Суть, однако, не только в отдельных актерских удачах, но прежде всего в их соразмеренной подчиненности замыслу целого, задаче создания коллективного образа борющегося народа.

●

Когда вышла картина «Фронт без флангов», критика писала о «суровом реализме», исторической достоверности и редко вспоминала, что роман С. Цвигуна включал, помимо документального начала, иное — приключенческо-авантюрное. Если же и вспоминала, то, как правило, с похвалой авторам экранизации, которые не пошли по скользкой дорожке детектива и предпочли более достойный путь. Кое-кто, правда, в качестве незначительного недостатка отмечал легковесность отдельных приключенческих эпизодов внутри картины, в целом стоящей значительно выше... и т. д. и т. п.

Наиболее существенное отличие нового фильма от своего предшественника в том, что он не стесняется содержащихся в нем элементов приключенческого сюжета, переплавляя их в единство с прочими составляющими эпической структуры. В подобной свободе построения — следствие уроков первой картины И. Гостева и С. Днепрова. Детектив разворачивается не в условной, вакуумной среде, а на самом репрезентативном историческом фоне. В то время как советское командование разрабатывает план операции «Багратион», цель которой — полное освобождение от захватчиков Белоруссии, в гитлеровских штабах вызревают встречные планы.

«Фронт за линией фронта».
Ирина Петровна (в центре) — В. Заклунная





«Фронт за линией фронта». Ерофеев — И. Лапиков

Пока в Германии ведутся лихорадочные работы по созданию «оружия возмездия», необходимо во что бы то ни стало удерживать фронт — и вот фашистское командование организует строительство мощных оборонительных сооружений. Из них только часть (строго засекреченная) предназначена для целей разрабатываемой операции «Бисмарк»; остальные призваны ввести в заблуждение советскую разведку.

Борьба стратегий, поединок воль и умов, столкновение разведывательных тактик... Среди гитлеровцев действуют замаскированные разведчики — немец-антифашист Цвюнше (Г. Яковлев) и советский офицер Афанасьев, выступающий под именем капитана Георга Райснера. В свою очередь, фашисты формируют из специально подготовленных солдат целый ложный партизанский отряд, инсценируют его громкие «боевые успехи» и выходят с его помощью «на связь» с Млынским. Как видим, интрига закручена лихо, но, однако, нет ощущения, что в жертву ей принесено нечто куда более важное — ощущения, столь часто возникающего от иных приключенческих картин.

Два эпизода в фильме образуют его кульминационные пики — по максимальной остроте ситуации, предельной драматической напряженности. Афанасьев (его увлеченно играет И. Ледогоров) вместе с лейтенантом Горшковым, используя поддельные пропуска, проникают в сверхсекретную зону, где строятся фашистские укрепления, вынашивается хитроумный план создания «огненного котла». Колоссальное психологическое напряжение выдерживают оба разведчика — и в момент их задержки на конт-

рольно-пропускном пункте, и далее, во время неравного боя и отступления через болото, где Афанасьев погибает, спасая Горшкова, а вместе с ним добытые сведения.

Во втором эпизоде в логове врагов оказывается сам Млынский. Своеобразие ситуации заключается в том, что герой Тихонова сознательно едет в созданный фашистами лжеотряд, но до последнего момента не обнаруживает своей информированности. До момента, пока генерал фон Хорн не отдаст приказа о переброске большой группы войск на юг... Финальная сцена перестрелки, пожалуй, несколько самоцельна, хотя и в ней, как и в обоих упомянутых эпизодах, чувствуется выверенное мастерство постановщика.

Можно ли считать случайным, что большая работа, начатая как суровая драматическая хроника, постепенно обрела черты увлекательного, зрелищного кино? Предосудительно ли это? Думается, такая переакцентировка оправдана. Она была подсказана сменой исторической ситуации внутри картины — сменой, достаточно ощутимой, хотя для мирной эпохи два года и немного значат. Важно, что сохранилось главное в замысле и отношении авторов к материалу — величайшее уважение к тем, кто отстоял от врагов нашу землю.

Приключенческий фильм, как и, с другой стороны, мелодрама, — жанры подвижные, без особого сопротивления включающиеся в полифонический мир кинороманa. Возможность мелодрамы брезжит где-то на периферии фильма И. Гостева, окрашивая лишь пунктиром намеченную линию отношений Млынского и Ирины Петровны (В. Заклунная)... Что касается приключенческого жанра, он осуществлен в картине веско, полноправно и в то же время не предоставлен самому себе, выступая одним из средств решения сложной и объемной художественной задачи.

Как видим, документальной правде материала не противопоказаны обострение драматических коллизий, слаженная занимательность. Когда это не входит в противоречие с конечной авторской целью, служит высоким идейным задачам произведения, тогда закономерна удача, к которой пришли в итоге создатели фильма «Фронт за линией фронта».

Е. Стишова

Правда жизни и логика искусства

«БЕДА»
Сценарий И. Меттера. Постановка Д. Асановой. Операторы Н. Строганов, А. Лапшов. Художник Е. Гуков. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор И. Черняховская. «Ленфильм», 1977.

«ЖИТЬ ПО-СВОЕМУ...»
Сценарий Б. Лобкова. Постановка К. Худякова. Оператор В. Боганов. Художник И. Пластинкин. Композитор Ю. Левитин. Звукооператор Н. Кропотов. «Мосфильм», 1977.

Две школьницы в форменных платьях сидят на подоконнике и, заглядывая то ли в ноты, то ли просто в листок со словами, высокими голосами распевают песню, упоенные мелодией и завороженные стихами.

...Ты наша сестра, мы твои удивленные братья,
И трудно поверить, что жизнь коротка.
А разве ты нам обещала чертоги златые?
Мы сами себе их рисуем, пока молодые.
Мы сами себе сочиняем и песни и судьбы...

Яркое солнце, голубое небо за окном обещают близкую весну. Судьбы этих девочек еще только-только начинают сотворяться. Бездумно и беззаботно выпевают они слова песни, чувствуя их музыку, но не чувствуя их горечи.

Этот длинный план-пролог можно принять за автоцитату: в маленьком эпизоде угадывается интонация предыдущего фильма Динары Асановой «Ключ без права передачи». Вот так же пели ребята из класса Марины Максимовны. И была та же наивная, еще не испытанная душевными борениями и разочарованиями вера в себя, в свое человеческое предназначение. Мир прекрасных порывов человеческой души, так тонко прочувствованный и воплощенный Д. Асановой в той ее картине, остался в фильме «Беда» таким вот кадром-осколком, кадром-границей, остался, чтобы резче отделить естественный мир с его надеждами и разочарованиями от антимира, где нет ни надежд, ни разочарований, а есть одна сплошная беда.

И какие уж тут «порывы души»! Тут жизнь

течет в иных измерениях, а мера всех ценностей — бутылка.

Музыка еще звучит, а камера отрывается от подоконника, «выходит» из оконной рамы, панорамирует вдоль озерца, где сидят над лунками сосредоточенные рыбаки. И словно бы случайно в поле ее зрения попадает человек с корзиной, полной пустых бутылок, только что собранных на месте рыбалки. Деловитый звон «стеклотары» — вот звуковой рефрен фильма, та «конкретная музыка», под которую будет развиваться действие. Сопровождая мужчину с бутылками, камера выйдет на разъезженное, все в прокисшей весенней наледи шоссе: денек тусклый, какой час — не поймешь, но по скользкой, протоптанной в подтаявшем снегу тропинке от шоссе к павильончику уже идут, спотыкаясь, завсегдатаи.

И — резкая перебивка. Действие словно забегает вперед по той самой скользкой тропинке. Медвытрезвитель. Документальные кадры. Мы присутствуем при странной процедуре. Нечто среднее между приемом тяжелобольных и милицейским протоколом. Бесстрастные вопросы: фамилия? год рождения?— вырываются из густого фона пьяного бормотания, истошных криков, бессвязной речи. Лица молодые и старые, одинаковые в пьяном бессмыслии, пройдут перед нашим взором. А потом, когда камера вернется из этого ада в его преддверие — в павильончик-«стекляшку», где мы впервые встретимся с героями фильма, нас обожжет чувство похожести. Вот так же выглядит и в жизни то, что мы старательно обходим стороной, дабы не напороться на неприятность. Пересекая наш невольный и оправданный в данном случае «снобизм», нашу естественную брезгливость, фильм настойчиво приближает нас к той изнанке жизни, от которой — в реальности — мы инстинктивно отталкиваемся: уж такова нормальная реакция здорового организма на патологию. Масштабы общественного зла, называемого пьянством и алкоголизмом, воспроизводятся в «Беде» в натуральную величину. Натуральность — вот художественный принцип фильма, вытекающий из его смысловой задачи: показать явление во всей полноте и отвратительности его облика, не боясь в с е й правды, даже если эта правда физически отталкивающа и патологична.

Все было подчинено этой задаче: «Беда» снималась в подлинных интерьерах, включая квартирку Кулигиных; длительные кинонаблюдения за бытом и нравами внутри и вокруг пивной дали режиссеру полную свободу в «игре» документальными ситуациями и деталями. Игровые диалоги искусно вписаны в документальный фон, точность фразеологии и интонаций поразительна. Вся «технология» опьянения и спаивания показана с удручающими подробностями, с обстоятельностью, свидетельствующей о точном и пристрастном знании.

Вот перед нами буфетчица. В исполнении М. Виноградовой ее портрет почти протокольно сух и одновременно исчерпывающе полон — от прически, вошедшей в обиход под названием «хала», до выражения лица.

Это решительная физиономия человека, убежденного в том, что он честно и в меру своих сил делает свое дело. Ну, а в том, что дело грязное, его вины нет. Просто — дело такое.

Сноровистые короткопалые руки качают насос, сгребают деньги, сгребают кружки, наполняют их пенящимся пивом, вынимают из-под прилавка запретную водку. А голос, привычно настроенный на крик, живет сам по себе. Буфетчица смотрит перед собой не видя, в свободную минуту отламывает куски хлеба, запивает их пивом; в ней есть что-то автоматическое, наработанное годами пребывания среди «пьяни», в среде, на которой она паразитирует и ужаса которой привычно не замечает, легко и свободно ассимилируясь в этой обстановке.

Портрет буфетчицы подан без всякого нажима. Ясно, что перед нами стяжательница и спекулянтка, обирающая клиентов, но авторы не позволяют себе излить гнев вслух. И это тоже принцип, вытекающий из художественной задачи. Натуральный очерк — а именно так поначалу воспринимается фильм — избегает сильных публицистических средств.



«Беда».
Зина — Л. Федосеева-Шукшина,
Слава — А. Петренко

Он основан на показе. Он накапливает эмпирические наблюдения, описывает явление — создает фундамент для обобщений.

●

Кинематограф осваивает новую реальность, завоевывает для искусства новую сферу жизни. Как и всякое первопроходство, дело это нелегкое. Тема человеческого «дна» — а пьянство и алкоголизм вполне соответствуют этому горьковскому определению — до недавних пор не существовала как полноправная тема в искусстве. После выхода Указа Президиума Верховного Совета РСФСР «О мерах по дальнейшему усилению борьбы против пьянства и алкоголизма» внимание кинематографистов переключилось и на эту проблематику. Первым двинулось на освоение новой территории документальное кино. И тут стало очевидно, что проблема, вроде бы лежащая на поверхности, явленная невооруженному глазу и, казалось бы, легко доступная — ставь камеру и снимай! — вовсе не так проста. Да, ее истоки надо искать в социально-этической сфере — это ясно всем. Но общая, исходная первопричина в каждом конкретном случае имеет индивидуальную форму, как правило, глубоко скрытую. Нашему взору в документальных фильмах чаще всего предстают уродливые, отталкивающие, но внешние формы болезни. Основа же ее гораздо глубже, а последствия — страшнее, чем привод в милицию или медвытрезвитель.

Режиссеры документального кино и телевидения запечатлели на экране как обличающий материал житейские будни алкоголизма — очереди у винных отделов, толкучку у магазинных порогов в нетерпеливом ожидании

часа открытия, пьяные ссоры и драки, автомобильные аварии...

Дальше других в этом направлении пошел молодой режиссер В. Олендер. В фильме «А мама меня не любит» он показал последствия пагубной страсти в их генетическом срезе, увидев ее возможную социальную перспективу в страшных кадрах неполноценных детей, рожденных от родителей-алкоголиков.

Наверное, В. Олендер мучительно сомневался, прежде чем решиться на такое — показать на экране детей-уродов. Он брал на себя немалую гражданскую ответственность. Его короткий фильм получился обвинением пьянству — обвинением родителей от имени детей. Это страшный документ, единственный в своем роде. И всякая попытка его тиражировать сомнительна в этическом смысле. Олендер открыл не прием — он открыл принципиально иной путь подхода к проблеме. Кто сделает новый шаг на этом пути?

Художественный кинематограф имеет в активе уже несколько картин, целиком посвященных проблематике, связанной с пьянством, с алкоголизмом. Помимо «Беды», есть «Воскресная ночь» В. Турова, «Улан» Т. Океева, «Хомут для Маркиза» И. Фреза. Этот мотив слышится и в фильме «Хочу быть министром» Е. Сташевской, и в «Несовершеннолетних» В. Рогового. Герой-пьяница становится, пожалуй, привычным персонажем наших фильмов. Но повышается ли при этом коэффициент правды, открытой экраном? Познавательно-этический коэффициент искусства?

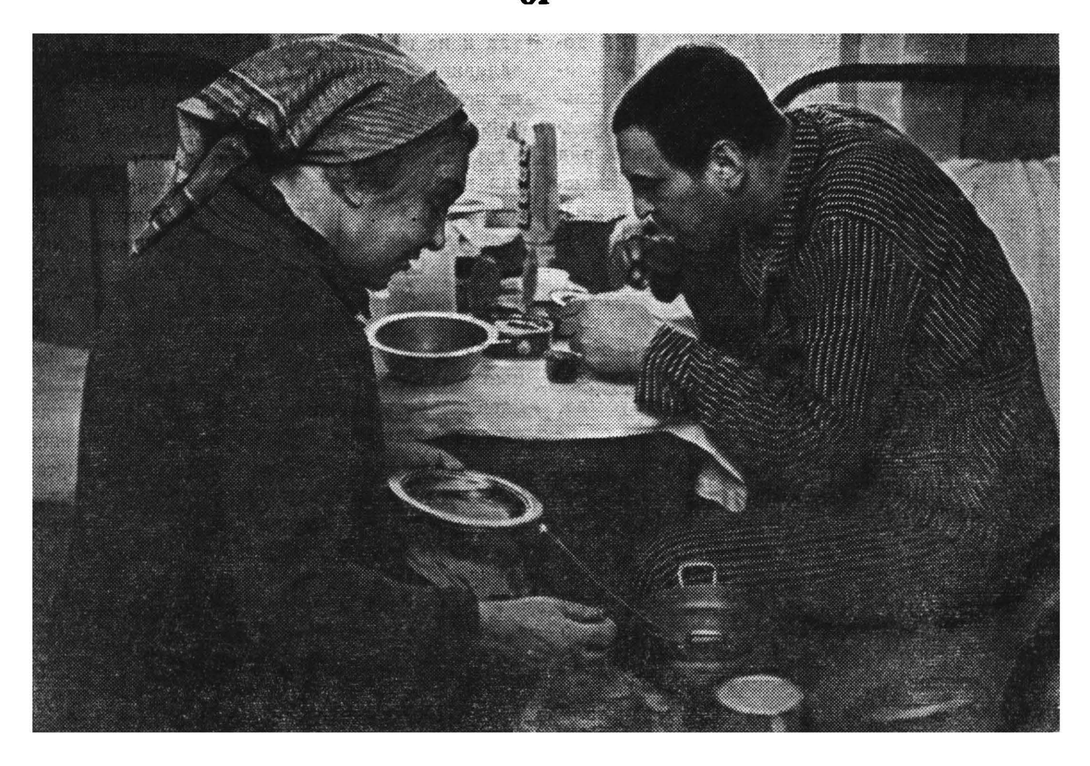
●

Что в «Беде» бесспорно, так это натуральность, умение рассмотреть явление во всех его поддающихся фотографированию и наблюдению ракурсах. Режиссер игрового фильма дала профессиональный урок документалистам, показала, как э т о надо делать. И если бы не было ТВ с его часовыми передачами об алкоголизме, с его прямыми репортажами из зала суда, где однажды на скамье подсудимых сидел уже не в первый раз судимый двадцатилетний алкоголик, приговоренный к смертной казни за убийство, если бы вся эта страшная эмпирика уже не была открыта и в большой мере освоена документальным экраном, «Беда» могла бы претендовать на первооткрытие темы. Болезнь здесь показана подробно, детально, во всех стадиях: и то, как человек постепенно втягивается и как пытается бороться, напрячь угасающую волю, и как снова поддается соблазну и опускается все ниже, все безнадежнее, пока не становится преступником и неумолимая рука закона не вмешивается в его судьбу.

Недавнее прошлое Славки Кулигина — так зовут героя — предстает в коротких эпизодах-ретроспекциях. Время от времени они прерывают сюжет, как бы опрокидывая его в прошлое. Финал драмы — а это и есть фабула фильма — прослаивается сценами-воспоминаниями. В них встает очерченная пунктирно история взаимоотношений Славки с будущей его женой Зиной, светлые минуты в жизни героя. Сцены с Зиной — в больнице, во время переезда на новую квартиру — хороши опять-таки своей достоверностью. Интерьеры, проработка общего плана, фонограмма — все это сделано рукой уверенной и точной. И актеры — Л. Федосеева-Шукшина (Зина) и А. Петренко (Кулигин) — органично включаются в эту мастерски созданную атмосферу достоверного быта.

Умение «вписаться» в натуральную среду, слиться с нею поведенчески и интонационно — это, конечно же, умение немалое. Отдавая должное режиссуре и актерам, мы терпеливо ждем, что настанет момент, когда накопленная в таких подробностях житейская, бытовая правда соберется, наконец, в критическую массу и последует прорыв в глубины драмы. Описание сменится исследованием, тонкой психологической проработкой характеров, в которой Асанова, судя по «Ключу без права передачи», сильна особенно.

Но режиссер описанием ограничилась. Ожидаемая нами история души постепенно превратилась в историю болезни, скрупулезно данной сначала в натуральных, а потом и в самых натуралистических подробностях. Их столько, что в какой-то миг перестаешь эмоционально реагировать на пьяные скандалы,



«Беда».
Мать — Е. Кузьмина,
Слава — А Петренко

приступы алкогольного психоза, унизительные сцены вымогания денег у соседей, водки — у буфетчицы. Когда Славка в приступе белой горячки сражается с мебелью, сооружает баррикаду из шкафов, а за дверью бьется в слезах Зина, каменеет несчастная мать и заходится плачем ребенок, — это страшно. Когда же Кулигин и Маслаков (Г. Бурков) устраивают дебош в медвытрезвителе — это скорей смешно, чем страшно.

Можно сделать эпизод еще страшнее. Можно — еще смешнее. Можно погоревать над пьяницами и посмеяться над ними. Ну, а дальше что? Ведь на то и искусство, чтобы через бытовые, житейские первореакции выводить человека к размышлениям о жизни, к осмыслению явлений. А чем привычнее эти реакции, тем сложнее показать их драматизм, взорвать стереотипы восприятия. Но фильм не стремится выйти за рамки точно схваченных примет явления — напротив, он намеренно и последовательно ими ограничивается.

Эстетика натуральности постепенно становится самодовлеющей, уходит из-под режиссерского контроля, вот-вот готовая стать натурализмом со всеми вытекающими последствиями — антипсихологизмом, небрежением мыслью, уходом в бытописательство.

Эстетическая концепция находится во власти художника, покуда контролируется художнической мыслью, авторским замыслом. В противном случае художник рискует попасть в плен собственных формальных построений, и уже не мысль, а произвольное саморазвитие формы будет в этом случае полноправно руководить вещью. Есть две крайние точки такого неуправляемого саморазвития формы: эстетизм и натурализм. (Разумеется, если то или другое не является сознательно избранным художественным средством.)

Можно предположить — фильм дает к тому основания, — что Динара Асанова допустила ошибку и переоценила всесилие натуральности как абсолютного художественного средства. Все, что составляет изобразительный ряд фильма «Беда», правдиво в том только смысле, что не вызывает сомнений: да, такое в жизни бывает. Но надо ли напоминать, что картина действительности, точно схваченная камерой, еще не есть правда искусства? Что сумма правдивых, достоверных эпизодов сама по себе не слагается в новое знание о жизни и о человеке.

Человека, как главного объекта искусства, в фильме практически нет. Есть точные очерковые зарисовки компании собутыльников, пьяной толпы в пивной. Есть, наконец, показанный подробнее других, выделенный из толпы себе подобных алкоголик Славка Кулигин. Он присутствует почти в каждом кадре, но в финальных сценах мы знаем о нем немногим больше, чем в первых. Точнее, мы знаем о его перипетиях: жена ушла от Кулигина, не вынесла такой жизни; в жажде опохмелиться он ограбил пивную, получил срок, «завязал» вроде бы. Вот и все. О душевной, внутренней жизни Славки мы можем лишь догадываться. Поначалу кажется невероятным, что актер такой глубины, такого драматизма, как А. Петренко, не смог сказать о своем герое ничего внятного. Но в том рисунке роли, что был ему предложен, он и не мог проникнуть в душу Славки. А. Петренко, безусловно, достоверен, когда играет болезнь во всех ее ужасных ипостасях. Он достоверен и в тех коротких сценах-ретроспекциях, когда играет трезвого Славку. Да сами сцены таковы, что ничего, кроме ощущения все той же спонтанной естественности фактуры, не несут. Что мы можем сказать о Кулигине? Пожалуй, только самые общие слова: что он парень славный и, наверное, добрый, но бесхарактерный. Две-три фразы о его недюжинных способностях, прозвучавшие из уст жены и соседки, дела не меняют, разве только указывают на то, что нам хотели показать (и не показали) человека незаурядного. Тем не менее как раз индивидуальность в Кулигине мы так и не почувствуем. А раз так, то и на незадавшуюся его судьбу откликнемся «вообще», не испытав укола в сердце из-за того, что на наших глазах так нелепо сломалась жизнь человека. Ведь Славка, каким он показан в фильме, к нормальной жизни и не тянется. Он унижен не только обстоятельствами своей жизни, но и своим отношением к ним, заданным уровнем своего душевного развития.

Сама мысль об ином человеческом предназначении в картине не выведена. Здесь никто и не стремится к другой жизни. Те, кто пьет вместе со Славкой — Маслаков, Дюдяев, — те пребывают либо в тяжком похмелье, либо в пьяном блаженстве. Непьющие же мать и жена терпеливо несут свой крест. У них нет самосознания, нет протеста против такой жизни — одно лишь ветхозаветное страстотерпство. Правда, Зина в конце концов забирает сына и уходит. Но ее уход подается как очередная ступень Славкиного падения, а не как драма дважды несложившейся женской судьбы: вспомним, что тот, кого Зина любила, ее оставил, а тот, за которого замуж пошла, оказался беспробудным пьяницей.

Третий участник драмы — мать (Е. Кузьмина) выглядит человеком глубоко усталым и сломленным, давно уже не способным активно бороться за сына, противостоять обстоятельствам. Да и входит она в действие лишь в заключительном эпизоде — в сценах тюрьмы, так и не успевая нам раскрыться. Словом, ни один из образов фильма не «нагружен» драматургически в той мере, какая необходима для психологического исследования, для глубины постижения переживаемой драмы.

Между тем сценарий И. Меттера «Беда» (см. «ИК», 1977, № 12) предлагал иное решение. Судьба Славки Кулигина показана в нем прежде всего через трагедию старухи матери. Она-то и была главной фигурой сценария, главным его страдательным и страдающим лицом.

Мать, ее изболевшееся сердце, ее мука и ее невытравленная надежда и вера — вот то увеличительное стекло, которое укрупняло заурядную историю алкоголика до масштабов

человеческой трагедии. Материнское горе — оно рождало сочувствие, сопереживание, а не картины запоя и пьяных скандалов. По признанию И. Меттера, в образе старухи матери и «был сосредоточен весь смысл будущего фильма». «Мне хотелось, — пишет он, — именно ее настрадавшимися материнскими глазами запечатлеть окружающий мир»[1]. Вот почему так важны в сценарии эпизоды, рассказывающие о поездке матери к сыну в Сибирь, в места заключения. Эпизоды, где пространство фильма расширяется и в круг действия входят разные люди, с которыми старуха сталкивается в пути. Она не замыкается в своем горе, напротив, открыта людям и общительна, и в этом неосознанном душевном мужестве — ее спасение. Старухе интересна чужая жизнь, чужие судьбы, она вбирает все в доброе свое сердце, а сама не оставляет мыслей о сыне, все думы свои примеряет к нему, не давая себе ослабнуть духом, чтобы не оставить его, Славку, без опоры.

В фильме ничего этого нет. Значит, самое интересное и сильно написанное в сценарии просто не пригодилось режиссеру. Д. Асанова частично объяснила причины такой метаморфозы. В том же номере «Советского экрана», где напечатана статья И. Меттера, она заявила как программу: «Да, я не скрываю, что в очень большой степени для меня сценарий — повод для импровизации».

Позиция, разумеется, спорная. Но не будем сейчас вступать в теоретическую дискуссию с Д. Асановой по этому поводу. В данном случае для дела полезнее понять, каковы были резоны столь вольного обращения с драматургией и к какому художественному результату они привели?

В фильме акценты переставлены. В том, как показано, как аранжировано режиссером Славкино падение, исчез драматизм загубленной человеческой судьбы. Драматизм снят методом авторской подачи материала, затушеван натуралистическими описаниями картины болезни. Путь к скамье подсудимых дан как хроника, причем фон режиссеру гораздо интереснее, чем человек на этом фоне.

[1] «Советский экран», 1978, № 6.

Можно опять-таки предположить, что такова была концепция режиссера, что посылом для такой трактовки драматургического материала и было осознанное стремление максимально уйти от психологической разработки характеров. Отказаться от нее, чтобы неизбежная в этом случае индивидуализация, конкретизация характеров не перечеркнула их статистической усредненности, ставка на которую угадывается чем дальше, тем яснее. Сама Д. Асанова на страницах журнала «Советский экран» подтверждает такую догадку: «Драма одного человека показалась мне мелкой в сравнении с драмой множества людей, своими руками ломающих, калечащих себе жизни». Но не здесь ли, не в этой ли установке и кроется исходная режиссерская ошибка, приведшая Д. Асанову на путь, бесплодный для искусства? Помешавшая ей поставить перед собой более высокие задачи, чем подробно показать на экране историю болезни, в сущности, примитивного, ущербного человека.

Наверное, фильм будет небезынтересен наркологам — они смогут оценить его достоверность еще и с медицинской точки зрения. Возможно, к нему проявит интерес та категория зрителей, что любит рассматривать показанную крупным планом патологию просто из любопытства. Но обычному зрителю обезличенный, неодушевленный фильм довольно скоро наскучивает. Поэтому если говорить о зрительской массе, всегда горячо откликающейся, когда в центр фильма поставлена судьба человека, в какой бы сложной ситуации он ни оказался, то прочные контакты в данном случае вряд ли возникнут.

С первого кадра Кулигин задан как человек конченый. Начало конца от нас скрыто, как, впрочем, и вся Славкина предыстория, кроме его взаимоотношений с Зиной. Так что судить о его личностном потенциале нам не дано, разве только с чужих, неубедительно звучащих слов. Нам не дано увидеть его и в момент хотя бы мгновенного прозрения, когда осознание своей судьбы дарит человеку пусть жалкий, но все-таки шанс возвыситься над ней — хотя бы иллюзорно, хотя бы в мечте. Реактивные лайнеры, что многозначительно

проносятся над Славкиной головой как символы его возможной, но несостоявшейся высокой судьбы, ничего в строе картины не меняют: эта поистине нищенская символика коробит своей неорганичностью, словно привнесена в фильм чужой рукой. А с пьяной Славкиной похвальбой: «Я сам могу самолет сделать» — этот символ монтируется опять-таки чисто умозрительно, ибо не поддержан изнутри; он навязан образу Славки извне как искусственная подпорка.

И в тюремных сценах Кулигин почти не меняется. Правда, тут он трезв, но и в трезвости его есть что-то нездоровое, тяжелое. В нем ощутимо внутреннее оцепенение, скованность, угнетенность — медики назвали бы такое состояние депрессивностью. Последствий внутренней борьбы, переживаний не чувствуется, как не чувствовалось этого и раньше, до тюрьмы. Односложно отвечает на вопросы, чувств никаких не проявляет. То ли болезнь выела его дочиста, то ли перед нами человек низкого душевного развития: рефлексия ему неведома. Заметил, правда, что с материнской руки исчезло кольцо, что пухового платка на матери нет: продала, собираясь в дальнюю дорогу. И вернул деньги, что она ему привезла. Наотрез отказался брать. Вот он — единственный сознательный поступок, совершенный героем. Единственный поступок, продиктованный заботой о близком человеке, подсказанный совестью.

Таков финал. Не сулящий надежд, но, правда, и не отнимающий их. Заключительный образ фильма — замерзшие прямо на дереве плоды, урожай, погибший на ветках, не доставшийся людям, снова наводит на мысль, что авторы предъявляют своему герою высокий человеческий счет. Реактивный лайнер, дерево, не сбросившее плодов, — метафоры несостоявшегося полета, несложившейся, бесплодной судьбы.

Но, помимо этих двух весьма декларативных образов, в фильме нет других свидетельств авторского присутствия, следов авторского отношения к той действительности, что показана на экране в давящих душу подробностях.

Любви к человеку, сострадания ему — вот чего остро не хватает фильму. Наступает что-то похожее на кислородное голодание: не от того только, что так замкнуто жизненное пространство фильма, так сгущены мрачные краски, но от того, что мрачная, безысходная эта картина не освещена мыслью художника, не согрета его страстью. И тем самым ослабляется мера действенности произведения, а значит, и его социальная ценность. Кажется, перед нами жизнь, как она есть, вроде бы сама правда. И в то же время мы ощущаем: это еще не правда, а только внешний ее контур. Есть болезнь человека, но нет главного — «человека в целом», по словам Шукшина.

«Беда» — не частная, рядовая неудача и не только потому, что это неудача одаренного художника, чья дальнейшая творческая судьба соотносится с будущим нашего киноискусства. Уроки «Беды» выходят из круга только лишь творчества одного художника.

Гипертрофия документального начала в игровом фильме столь же чревата потерей художественного смысла, как и пресловутое «аморфное жизнеподобие» — более наглядный и более банальный случай той же болезни.

Когда О. Иоселиани, последовательный приверженец документальной стилистики, снимал своего «Певчего дрозда», он сделал потрясающее признание: «Первое, что нас беспокоит, — это свойственный средствам художественного кинематографа порок, заключающийся в его псевдодокументальности». Программно отказываясь от всякого рода кинематографических тропов, О. Иоселиани программно же отказывался от самой возможности той иллюзорной правды, которая, кажется, так и хлынет на экран, едва художник выйдет из павильона на натуру и, как говорится, «окунется в жизнь».

●

В мосфильмовской ленте «Жить по-своему...» действие то и дело выносится на улицы города — благо город южный, — на набережную, в порт, в док, в корабельные трюмы. Фильм начинается черно-белой панорамой порта в утреннем тумане — это красиво. К тому же



«Жить по-своему...». Сергей — Г. Корольков, Балышев — А. Кузнецов, Федя — Л. Дуров

черно-белый экран с некоторых пор стал цветовым знаком подчеркнутой достоверности, опознавательным знаком правды.

«Жить по-своему...» — семейная хроника, по композиционной структуре похожая на один из первых сценариев Е. Григорьева «Наш дом». В центре — образ отца семейства, кадрового рабочего-корабела Василия Балышева (на отработанных, стереотипных приемах, но органично, «под жизнь», его играет А. Кузнецов).

Балышев переживает запоздалый душевный кризис. Неожиданно для него самого выясняется, что его дети живут своей, далекой от его понимания жизнью, каждый по-своему протестует против отцовского деспотизма. А он-то думал, что все они послушны его сильной руке, что так будет всегда! Начинается сложная, очень сложная для такого человека ломка.

Правомерность самой темы трудно оспорить. Пусть в такой ее постановке и нет ничего оригинального — морально-нравственная проблематика в искусстве жива прежде всего открытием новых характеров, обстоятельства могут быть и старыми.

Герои фильма органично «вписываются» в натурный интерьер, теряются в уличной толпе, взбегают по трапу настоящего корабля, опускаются в его трюмы, достоверно пьют пиво и говорят по душам в коммунальной кухне, где нет ни кафеля, ни гарнитура — примет современного быта, к которым обычно так чуток экран.

Балышев, хоть и знатный рабочий, но отдельную квартиру еще только ждет: нам покажут, как семья въедет в новый дом и разопьет на счастье бутылку шампанского.

За экранное время в семье Балышевых произойдут и другие события. Сын самовольно уйдет из школы и поставит отца перед фактом: хочу, мол, в «мореходку», а потому мне надо заработать производственный стаж. А отец-то видел сына инженером! Старшая дочь никак не справится со своей личной жизнью, тайно встречается с женатым человеком, и отец, привыкший рубить сплеча, узнав про эти встречи, отказывает ей от дома.

Мы видим Балышева главным образом в домашнем измерении. Такой, как бы обратный ход в рассказе о крупной личности знает интересные актерские и режиссерские решения — вспомним хотя бы как самый свежий пример Елизавету Уварову в фильме «Прошу слова». Но и производственный сюжет в фильме есть. Наперекор модной ныне схеме, в доке, где работает Балышев, все по старинке. Авралы — явление обычное, и наш герой в праздничные дни «вкалывает» со своей бригадой, поскольку план давать надо. Правда, на киноэкране горячится «энтеэровски» настроенный инженер, убежденный противник авралов: «Так работать, как работает Балышев, — нельзя, уже нельзя. Вот спросите у него самого». «А что меня спрашивать, — отвечает наш герой, — я человек маленький». В финале фильма повторится аналогичная сцена, но Балышев уже не уйдет от ответа. Он скажет директору: «Работать так больше нельзя».

Ясно, что между этими эпизодами — душевный поворот, причем поворот очень значительный. Но вот беда: мы его не замечаем, он обозначен текстуально, но не осмыслен художественно. Работа сознания, необходимая для такой внутренней перемены в сложившемся человеке — Балышеву где-то около пятидесяти, — эта переоценка ценностей, всегда несущая самый глубокий психологический драматизм, оказалась совершенно невыявленной. Жена Зоя озабочена, что ее Василий Фомич переживает. Желая, чтобы он развеялся, она упорно посылает его прогуляться с приятелями: «Вась! Ты, может быть, пройдешься, пивка попьете?»

Проблемы личности, проблемы борющейся человеческой души сползают в быт, не преображенный отношением художника. Бесформенное жизнеподобие выдается за «правду жизни».

Ближе к финалу фильм приходит к парадоксальному результату.

В колонне демонстрантов в день Первого мая идет наш герой, и диктор на всю площадь перечисляет его трудовые заслуги. Нас убеждают: Балышев — крупная личность, заметный в городе человек. Но у нас-то по ходу фильма сложилось совсем другое представление. Балышев — да он никакой. Он, пожалуй, один из тех «работяг», что отработали свое — и к телевизору. Чем жива его душа — понять нельзя. Он бездуховен. Именно поэтому бытовые подробности, погруженность героя в домашние дела не «очеловечивают», а мельчат его образ. Зато типологические черты образа — на них нажимает актер, ибо другого ему не предложено, — начинают играть самодовлеющую роль, и вот уже Балышев кажется нам человеком низкой душевной культуры, негибким, прямолинейным, старомодным, ограниченным.

Такой перекос в нашем восприятии главного героя происходит, конечно же, помимо авторской воли. Намерения были, разумеется, самые добрые. Взять «пробу» из глубины, показать, как живет средняя семья рабочего, какие у нее проблемы. И режиссура избирает аналогичный «Беде» метод: создать достоверную бытовую атмосферу, погрузить в нее достоверных актеров, и правда родится сама собой. Но достоверность становится просто-напросто приемом, если она не пропущена через художественную мысль, а сознательно поставлена на поток как самая современная технология. В искусстве нет и не может быть ничего «среднего» — средними цифрами, средними данными пользуется статистика. Искусство же оперирует феноменологией характеров.

Традиционный демократизм нашего искусства, всегда принимающего близко к сердцу проблемы обыкновенного, рядового человека, подменен в фильме «Жить по-своему...» суммарным представлением о суммарном человеке.

Характеры не состоялись.

Впрочем, бытовщина всегда выступает под лозунгом «правды жизни». Сегодня эта заглохшая было тенденция оживилась, что связано, как нам кажется, с несколькими причинами.

Общий профессиональный уровень кинематографа заметно вырос. Операторское мастерство, в частности, на таком уровне, что обеспечить достоверность изобразительного ряда уже не составляет труда. Такого рода достоверность, безыскусность жизненного потока, поражавшие когда-то наше воображение, стали общим местом. Скажем, образ города в фильме «Мне двадцать лет» был открытием, но попытка повторить этот же эффект в одесском фильме выпуска прошлого года «Город с утра до полуночи» выглядит старомодной. Технически все сделано на современном уровне, но душа наша, воспитанная на хорошем кинематографе, распознает, что операторское умение здесь не обеспечено духовным откровением режиссуры.

Порог нашей чувствительности на правду стал гораздо выше. Мы хотим, чтобы между экранным фактом и нами оставался зазор, в который проникала бы авторская мысль, если хотите, авторское лицо.

Когда материал самовластно распоряжается режиссером, бытовое, эмпирическое начало выходит на первый план. Возникающая в таких случаях стилевая и смысловая энтропия может быть следствием авторской ошибки, как в фильме «Беда», или наступить в результате бездумного, «серийного» подхода к выбору художественных средств, как это, кажется нам, произошло в фильме «Жить по-своему...».

Существо же беды, в которую попали Д. Асанова и К. Худяков, едино: оно сводится к утрате образного начала в фильме, а значит, к ослаблению воспитательной и познавательной силы искусства.

Мы охотно говорим о том, как легко теряет содержательность поэтическое кино, если подлинно поэтическое мышление подменяется суммой «поэтических» приемов. Такое кино, мы знаем, легко отрывается от реальности. Гипертрофия образности может привести к такой «поэтизации жизни», когда ее реальные пропорции становятся чистой условностью.

Но не то ли самое происходит и с кино «под документ», «под жизнь», когда достоверность фильма — не более чем признак профессионализма — операторского и режиссерского? Эту опасную крайность мы и пытались проанализировать, намеренно объединив в рамках одной статьи две такие резко несхожие по своему профессиональному уровню картины, как «Беда» и «Жить по-своему...».

Юрий Айхенвальд

Сказка: законы и предрассудки

«ПРИНЦЕССА НА ГОРОШИНЕ»
Сценарий Ф. Миронера. Постановка Б. Рыцарева. Операторы В. Егоров, А. Мачильский. Художник О. Кравченя. Звукооператор А. Голыженков. Центральная студия детских и юношеских фильмов им. М. Горького, 1976.

«РУСАЛОЧКА»
Сценарий В. Витковича, Г. Ягдфельда. Постановка В. Бычкова. Оператор Е. Вагенщайн. Художники К. Загорский, Арх. Богоя Сапунджиев. Композитор Е. Крылатов Звукооператор Б. Голев. Центральная киностудия детских и юношеских фильмов им. М. Горького (Москва): студия «За игрални филми» (София), 1976.

«ПОКА БЬЮТ ЧАСЫ»
Сценарий С. Прокофьевой, при участии Г. Васильева. Постановка Г. Васильева. Оператор В. Окунев. Художник А. Анфилов. Композитор В. Шаинский. Звукооператор Б. Голев. Центральная киностудия детских и юношеских фильмов им. М. Горького, 1976.

«ДЕРЕВНЯ УТКА»
Сценарий А. Александрова. Постановка Б. Бунеева. Оператор В. Гинзбург. Художник О. Беднова. Композитор Е. Геворгян. Звукооператоры А. Матвеенко, Е. Терехов. Центральная киностудия детских и юношеских фильмов им М Горького, 1976

Несколько лет назад я прочел повесть художника Кузьмина «Наши с Федей ночные полеты». Уважаемый, известный советский художник писал, как он мальчиком вместе со своим другом летал по воздуху с высокого берега реки на пологий. Летали они без всяких спе-

циальных приспособлений, а силою одной только особой сноровки, которая потом, с возрастом, исчезла. Летали ночью, чтобы людей не пугать, на небольшой высоте — выше крыш, но ниже птиц и облаков. Потом полеты как-то сами собой прекратились, может быть, появилась добавочная взрослая тяжесть в теле, мешавшая летать легко, как прежде.

Эта повесть вызвала поток писем в редакцию журнала, ее напечатавшего. Многие встревоженно спрашивали: какие такие ночные полеты? Почему автор не пояснил в конце, что все это придумал теперь или что все это они с Федей придумали тогда, а автор до сих пор помнит? В общем, что все это выдумки.

Выходит, «пояснил» бы автор в конце — тогда все в порядке, не «пояснил», отнесся всерьез к своей детской мечте, пронес ее через всю жизнь и не разрушил взрослым ироническим отношением — тогда налицо нарушение неписаных правил и досужих представлений о жизненной правде. Но сочинение Кузьмина по жанру — биографическая повесть, и оно более уязвимо, чем сказка, где выдумки и чудеса испокон веку узаконены. И все-таки каждый постановщик фильма-сказки непременно задается тем же вопросом, который был в упомянутых письмах: имеет ли смысл, да и не наивно ли образованным, много о чем наслышанным современным детям (не говоря уже о взрослых) «на полном серьезе» показывать события, которых заведомо быть не могло (в отличие от научной фантастики, которая в наш век технических чудес так и норовит стать былью)? Такого вопроса не возникнет, если изначально считать, что сказочная фантазия лежит в другой плоскости, чем «сбудется — не сбудется», что сказка — особый жанр со своими законами, со своей лирической тональностью и этическим пафосом. Тогда без сомнения будет ясно: сказку надо ставить всерьез, как она всерьез «сказывается».

Сказка — непременный спутник детства, да и не только детства, хотя, взрослея, мы покидаем сказку, уходим к ее дочерним жанрам — научной фантастике, например,— мы не можем обойтись без самого понятия, а лучше сказать, «образа» сказки.

«Верю сказкам наперед: нынче сказки — станут былью»,— писал Велемир Хлебников; и вряд ли он согласился бы «уточнить» свой образ сказки через литературную фантастику, даже самую что ни на есть научную.

Но образ сказки явлен в слове.

Как же воплотить этот образ средствами киноискусства? Наверное, каждый раз вопрос этот задают себе постановщики фильма-сказки. А мы, зрители, ждем от каждого свой ответ.

На киностудии им. Горького за последнее время поставлены «Принцесса на горошине» и «Русалочка» — опыты «вольной» экранизации сказок Андерсена; сказка «Пока бьют часы» и кинофильм «Деревня Утка», тоже названный автором сценария А. Александровым «сказкой». Но это скорее сказочная история, вроде «Галош счастья» Андерсена или «Карлсона, который живет на крыше» Астрид Линдгрен. От традиционных сказок она отличается тем, что люди и события в ней существуют не в недвижном, условном времени традиционной сказки, а в быстротекущем сегодняшнем дне.

Скажем сразу, что у постановщиков (разве что «Деревня Утка» исключение) названных фильмов-сказок ясно ощущается некое смущение перед жанром сказки, как перед бедной Золушкой, которую и хотелось бы превратить в принцессу, да выступать в роли всемогущей волшебницы в наши дни наивно, — чего доброго, засмеют! — а вот как к этому подступиться иначе — непонятно.

Чаще всего такое смущение выражается в том, что придумывается сюжетный ход для того, чтобы ввести зрителя в сказочный мир, будто нельзя начать сказку в лоб, по старинке — «жили-были...» (впрочем, «Деревня Утка» с того и начинается, что «жили-были бабушка с внучкой»). Желание каким-то образом предупредить зрителей, настроить их на сказку и вместе с тем связать сказку с действительностью определяет функцию этого оправдательного «ввода». Но прием этот может оказаться не простой формальностью — он может потом, на протяжении всего фильма диктовать авторам свои условия, связывать их по рукам и ногам, как, например, в фильме «Пока бьют часы». Пионерка Маша (ее роль очень живо



«Принцесса на горошине».
Обер-гофмейстер — В. Зельдин,
Принцесса — С. Орлова

исполняет Р. Сергеечева) до того возмущена безобразиями, творящимися в сказочном городе, про который она читает, что усилием воображения сама переносится в этот город, чтобы восстановить справедливость. Маша, конечно, помогла обитателям сказки, но ведь и в сказочном городе вполне могла бы найтись девочка со столь же энергичным и живым характером. У меня не возникает вопроса, почему Маша в сказке ничем себя не проявила именно как пионерка (если не считать того, что у нее на шее красный галстук). Вопрос в другом: зачем ее вообще надо было делать нашей современницей? Ведь куда естественней было бы, если б юная героиня не вошла в сказку извне, а родилась в самой сказке, как, к примеру, девочка Суок в «Трех толстяках». В данном случае прием «ввода» относится непосредственно к самой сказке, как рама к картине: чисто внешне.

Разумеется, «ввод» в сказку может быть функционален, тогда он — одно из составляющих картины. Так происходит в «Русалочке». В этом фильме пассажиры дилижанса, прежде незнакомые друг с другом, оказываются кровно связанными между собой в сказке, рассказанной одним из них. После того как сказка о Русалочке кончилась, дилижанс продолжает ехать. Но теперь мы видим пассажиров по-новому: вечная сказка о безответной любви повторится и в их жизни, но, быть может, их ждет судьба более счастливая, чем та, кого-

рую они только что пережили в сказке. В фильме «Русалочка» «обрамление» становится драматически значимой частью картины.

Но в конце концов не так уж важно, долог или короток путь в сказку и как он обставлен. Отношение постановщиков к сказочному миру выявляется через общую атмосферу происходящего, через специфику тех непременных элементов, из которых состоит всякая волшебная сказка. В результате чего становится ясным, возник или нет на экране образ сказки.

О природе особого сказочного времени, застывшего, словно вода в заросшем пруду, над которым сидит, призадумавшись, васнецовская Аленушка, в фольклористике по сей день ведутся споры.

В народных сказках время действия, как правило, не указывается. Все, что происходит, было «когда-то», «давным-давно»! Следуя этой традиции, Андерсен не уточнял времени действия своих сказок.

Но вот авторы всех трех фильмов-сказок («Принцесса на горошине», «Русалочка», «Пока бьют часы») странно совпали в своей интерпретации сказочного времени — судя по атрибутике, действие происходит в XVI—XVII веках. Совпадение времени действия во всех трех фильмах легко объяснимо, если вспомнить традиционные иллюстрации к сказкам Андерсена или братьев Гримм в старинных изданиях. Это мир, существовавший уже после рыцарских времен, но еще до того столетия, которое украсил собою барон Мюнхгаузен. Теперь этот барочный мир, и вычурный и парадный, перенесен из книжных иллюстраций на киноэкран. В результате можно говорить о возникновении своего рода трафарета некоего «среднеевропейского» сказочного времени. Но ответить на вопрос, стоило ли создавать такой трафарет, корреспондируемый именно с этим временным отрезком,— нелегко. Чем это время сказочнее другого? Ведь у каждой эпохи есть свои высокие башни и прочие неоценимые достоинства. К тому же «сказочность» может быть выражена не только в более или менее сходных (взгляд снизу вверх) ракурсах зубчатых стен, башен и ворот, в причудливых масках и чудищах, украшавших кровли и порталы готических зданий. Ее не меньше в аккуратно подстриженных дворцовых садах, в высоких «мушкетерских» ботфортах или поверсальски изысканных платьях придворных дам. Но если время действия авторы этих трех фильмов были вынуждены измышлять и, несмотря на это, породили нечто сходное, то традиционные сказочные элементы являются непреложными. И мотив «испытания героя», и волшебные предметы, и чудеса и т. д. были, с одной стороны, предопределены в структуре материала, а с другой — предлагали на выбор самые разнообразные варианты. И нужна была «живая вода» мастерства и выдумки, чтобы целое получилось одушевленным, и внутренняя связь всех составляющих сказки оказалась органичной. Как же использовали авторы этих фильмов те поистине неиссякаемые возможности фантазии, которые несет в себе сказка?

Один из ее обязательных элементов — чудеса.

В «Принцессе на горошине» превращение Тролля (И. Кваша) в прекрасного принца происходит так же, как распускается волшебный цветок в фильме «Пока бьют часы»; а цветок в этом фильме расцветает так же, как возникает потом из него волшебный эликсир, делающий все кругом невидимым. Во всех случаях гром, взрыв, белое (или бело-радужное) облако — и чудо совершилось. Тролль стал красивым принцем, волшебный цветок распустился, колдовской эликсир готов. Вообще пиротехника не лучший и, уж безусловно, не единственный помощник в изображении чудес. Лучший помощник — талантливая выдумка. В этом фильме весь сюжет, в сущности, построен на игре с шапкой-невидимкой, основой могущества короля Кроподина I. Шапку порвала собака, починить ее не могут, король частично виден (это выглядит довольно смешно), и власть его непоправимо подорвана.

То, как ведется игра с этим «волшебным средством»,— явная примета современности, куда более убедительная, чем красный галстук Маши. Прежде и для сказочников-литераторов, и для народных сказителей волшебные средства не осознавались как быто-

вые предметы, имеющие еще какие-то свойства сверх своих «волшебных»: ковер-самолет не мог протереться, волшебная лампа Аладдина не требовала масла. Игровое осовременивание традиционных волшебных средств дает много дополнительных возможностей; главное, оно не разрушает жанровой целостности сказки, если, конечно, осовременивание не бесцельно и им не злоупотребляют.

Такое осовременивание представляется мне интересным и в кинофильме «Деревня Утка». Авторы сумели воплотить в столкновении традиционных для волшебной сказки чудес и современной действительности важную тему — тему безвозвратно уходящего прошлого. Бедный домовой, Шишок, попытавшийся было переселиться по просьбе девочки Оли из своей заонежской избы в городскую квартиру, так устает в городской суете, что теряет на время волшебную способность проходить сквозь стены. Понапрасну бухается он об стену плечом, держа в руке авоську с апельсинами. Оля, услышав шум, впускает Шишка просто через дверь. Достоверность чуда в фильме-сказке — это достоверность выдумки, а пиротехника, комбинированные съемки — лишь подспорье.

Однако только чудеса, даже самые «доходчивые»,— еще не сказка. Самым главным и обязательным условием волшебной сказки является мотив, называемый в фольклористике «испытанием героя». Тут-то в действии, в ходе приключения и выявляются характеры персонажей.

В фильме «Принцесса на горошине», объединяющем сюжеты четырех сказок Андерсена («Принцесса на горошине», «Свинопас», «Дорожный товарищ», «Самое невероятное»), мотив испытания разрабатывается в четырех совершенно различных стилистических ключах. При этом ироническое и драматическое переплетаются таким образом, что это не всегда идет на пользу интересно, изобретательно поставленному фильму.

Принц (А. Подошьян) попадает ко двору Принцессы (С. Орлова), решившей сделать своим женихом того, кто совершит «самое невероятное». Авторы фильма в открытую смеются и над манерной Принцессой, «ценительни-



«Русалочка».
Русалочка — В. Новикова

цей» талантов, и над устроенным ею турниром претендентов на ее руку и сердце, где, в частности, абсолютно карикатурный поэт читает стихи «А роза упала на лапу Азора», замечательные тем, что их можно читать справа налево. Или другое выступление, во время которого у мима вдруг по-настоящему разрывается сердце от любви к Принцессе, и мертвеца в эффектном черном трико довольно долго тащут за ноги по зеленой траве...

Но, наконец, герой фильма Принц дарит Принцессе прекрасную розу в хрустальной чаше. Он победитель. Однако тут же появляется хохочущий наглец Железная рука (И. Шебек) и делает «самое невероятное»: разбивает чашу вдребезги, топчет розу и уносит Принцессу. Конечно, Принц готов ее защитить, но Железная рука и прекрасная Принцесса уже целуются: вот что на самом деле нужно было этой утонченной ломаке!

Если авторы фильма хотели предупредить наших пионеров и школьников, что бывают женщины, которые любят грубую силу больше всего на свете, они, возможно, этого и добились. Но вот вопрос: является ли это наблюдение именно тем жизненным опытом, который необходимо донести до юных зрителей сказок? И еще один вопрос: можно ли считать столь дидактически обставленное разочарование Принца его нравственным испытанием?

В фильме «Пока бьют часы» эпизоды испытания решены как поединок между Юным скрипачом, заключенным в башню королевского замка, и Иги-Наги-Туги, придворным музыкантом, обычно сопровождающим королевскую стражу, когда слуги короля отбирают у горожан все, что их повелитель под покровом шапки-невидимки успевает пометить королевской печатью. Вместо мечей противники сражаются... музыкальными мелодиями. Это выглядит так: скрипка Иги-Наги-Туги (М. Эсамбаев) заставляет придворных танцевать все быстрее, наконец все сливается в вихревом движении цветовых пятен. Оружие Юного скрипача — лирическая мелодия. Когда он играет, расцветают цветы, шумят колосья, наплывают все новые и новые трогательные, по замыслу авторов фильма, картины. Король и придворные, испугавшись, что эта музыка размягчит их жестокие сердца, не желают больше слушать Юного скрипача. Но моральным победителем оказывается именно он.

Однако странно прозвучало бы утверждение, что экспрессивная музыка хуже лирической; это утверждение, даже подкрепленное сентиментальными кадрами, весьма сомнительно. А главное, выковывать из столь тонкой «материи», как музыка, холодное оружие для состязания скрипачей — попытка, думается мне, напрасная. Тем более что герой здесь как характер (это относится и к «Принцессе на горошине» тоже) проявить себя просто не может.

В фильме «Пока бьют часы» сказочным чудесам выпало несколько большее «кинематографическое счастье», нежели героям, которые должны были проявить себя в испытании. А всякого рода «маскам» в этом фильме «повезло» еще больше, чем чудесам. Художник, например, придал облику Иги-Наги-Туги прямо-таки демонические черты. В этом гриме артист напоминает рисунок эстонского художника Эдуарда Вийральта «Скрипач». Стоящие дыбом волосы, длинные, нервные пальцы, иступленно впившиеся в смычок, невидящий и недвижный взор — все есть на рисунке, все, кроме блестящей пластики М. Эсамбаева, с великолепной экспрессией сыгравшего отрицательного героя.

«Маска» получилась чрезвычайно выразительной.

Возможно, конечно, что некоторое сходство образа Иги-Наги-Туги с обликом скрипача на рисунке известного эстонского художника случайно, как случайно и то обостоятельство, что в кинофильме «Русалочка» карнавальные маски с разинутыми в беззвучном и бездушном смехе огромными ртами напоминают знаменитую картину Гойи «Похороны сардинки».

Но никак нельзя признать случайным интерес авторов киносказок «Принцесса на горошине», «Русалочка» и особенно «Пока бьют часы» к маске как к надежному средству воплощения сказочных образов.

Как известно, народные сказки обычно не содержат сколько-нибудь подробного описания внешности героев. В сказках Андерсена тоже нет точных портретов. Внешность героев дается предельно обобщенно, поэтому режиссерам и художникам приходится ее домысливать самим. И тут возникает соблазн: не остановиться ли на удачно найденной маске — «маске» сказочной типажности, характеризующей данного персонажа и определяющей его поведение?

Гротесковых масок особенно много в фильме «Пока бьют часы».

«Маска» Грызуна, начальника стражи (М. Кононов), карикатурна до абсурда. Трудно представить себе что-нибудь более отвратительное, чем его сюсюкающее пришептывание, его какое-то плотоядное косноязычие. В таком гриме, при такой манере игры не то что актер теряет узнаваемость: человек в актере неузнаваем. Такая «маска» подчиняет себе исполнителя, суживает его возможности до поставленного ею предела.

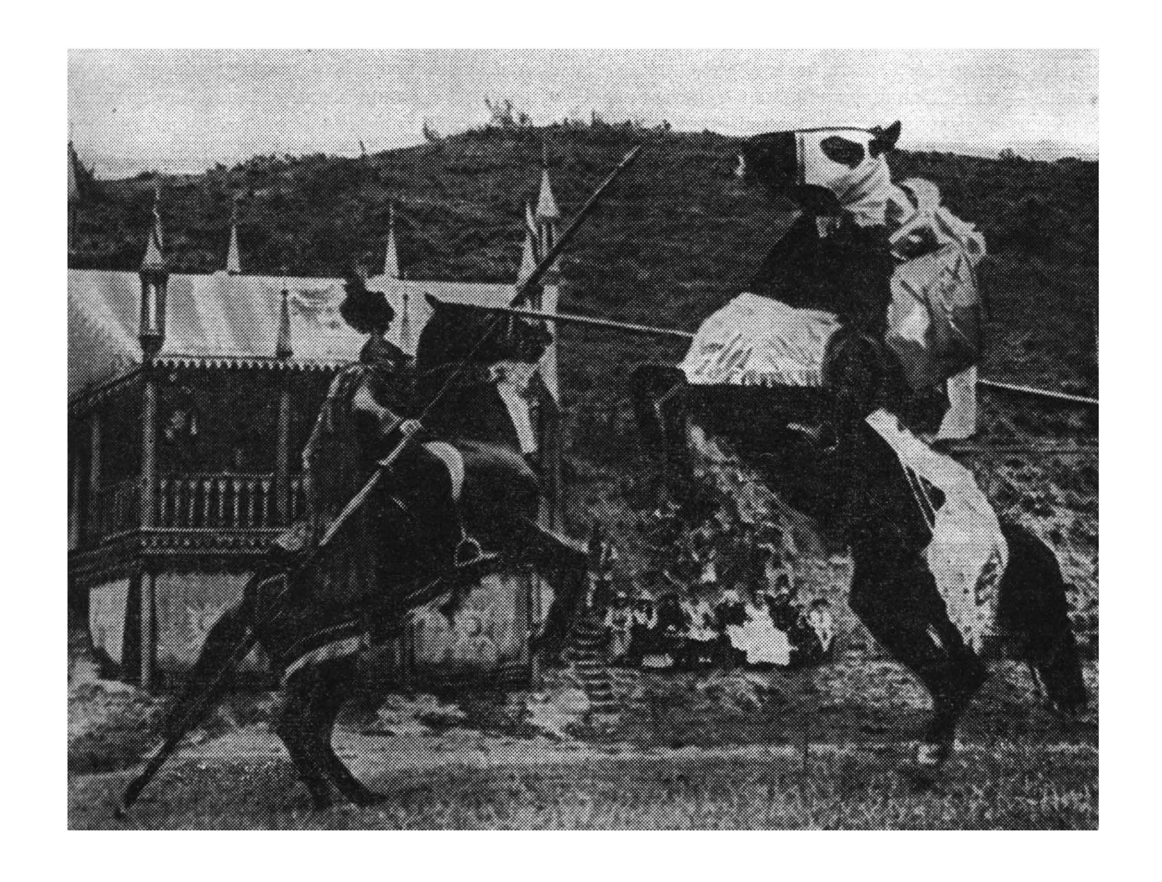
Авторы фильма «Пока бьют часы» нашли целый ряд по-разному отталкивающих гримов-масок, но хотя эти гротесковые блики разнообразны, как ряженые на хорошем карнавале, нельзя же всерьез думать, что переодевание в сказочных героев заменит перевоплощение. Утрированная, карикатурная характерность, закрепленная за образом «маски», мешает актерской индивидуальности проявиться. Гротесковая «маска» плотна, неподвижна. Ее черты

могут быть чрезвычайно причудливы, но она безлика. В фильме «Пока бьют часы» пестрое однообразие искусно вылепленных безликостей, личин утомляет. Но зато как порадовало бы разнообразие лиц.

Но, может быть, я слишком сгущаю краски? Ведь положительные герои этого фильма-сказки — и Юный скрипач, и Садовник, и его парализованная дочь — противопоставлены придворным короля Кроподина еще и тем, что их черты не затушеваны усиленным гримом — у них вполне человеческие лица.

Но тут действует другой способ унификации: сказочную типажность положительных героев фильмов-сказок (в том числе и фильма «Пока бьют часы») тоже можно назвать «маской». Это «маска» в том смысле, что она раз и навсегда однозначно предопределяет и манеру игры, и поведение актеров в данной роли. Садовник, выращивающий волшебный цветок и очень похожий на праздничного Деда Мороза из Москонцерта, принадлежит к типу «добрых волшебников». Его дочь и Юный скрипач — традиционные «героиня» и «герой»; в другом фильме-сказке они могут оказаться принцем и принцессой и т. д. Герой в такой «маске» один и тот же, как бы он ни назывался, какой бы актер его ни играл. Разумеется, внешне такой герой разнолик, поскольку в каждом фильме эту роль играют разные актеры. Но при всех

«Русалочка».



внешних различиях по существу он один и тот же. Так в главных чертах одинаковы и Принц из «Русалочки», и Принц из «Принцессы на горошине», и Юный скрипач из фильма «Пока бьют часы». Актеров в таких ролях попросту не видно: фильм не рисует своих героев, а, если можно так сказать, рисуется своими красавцами. Это все тот же вариант переодевания, а не перевоплощения: у исполнителей нет задачи выйти за рамки некоторой условной обобщенности, чтобы во всю силу своей актерской индивидуальности раскрыться в образе. В результате порой нивелируется даже самая яркая актерская индивидуальность.

Короля — отца Принца в фильме «Принцесса на горошине» играет И. Смоктуновский; но, вспоминая кадр за кадром, я так и не могу вспомнить, когда же наш замечательный артист в этой роли был собой. Правда, есть исключение. А. Калягин, играющий отца Принцессы, влюбленной в Тролля, и А. Фрейндлих, королева — мать Принца, пробились сквозь нивелирующую условность сказочной типажности. Созданные ими сказочные образы освещены изнутри их собственной человеческой, актерской природой. Но судя по тому, как сыграны другие роли, авторы фильма были в общем равнодушны к тому, станет ли актер создавать свой оригинальный художественный образ или будет лишь красиво позировать перед кинокамерой, придавая своей игре некоторое правдоподобие.

Зато обилие красивых ландшафтов и великолепных интерьеров в упомянутых трех фильмах заставляет предположить, что декоративной стороной дела авторы фильмов озабочены куда больше, нежели высотой актерского мастерства. Иной раз картинные кадры, которыми эти фильмы щедро прослоены, абсолютно идентичны друг другу. Так, в «Принцессе на горошине» Принц позирует на фоне гобелена; в фильме «Пока бьют часы» Юный скрипач — на фоне витража.

Разумеется, яркая, радующая глаз декоративность, которой изобилуют и «Принцесса на горошине», и менее удачные «Русалочка» и «Пока бьют часы», естественна для фильма-сказки. Но каким должно быть ее место?

По своей эстетике вся эта «натуральная» красота полей, дубрав, королевских парков и стильных замков есть законченное и совершенное осуществление тех изобразительных решений, которые были в ходу у театральных художников прошлого века. В те времена считалось желательным, чтобы декорации на сцене воспроизводили и архитектуру и ландшафты возможно натуральнее. Масса усилий тратилась, чтобы передать, скажем, эффекты лунного освещения в декорациях, изображающих поляну в лесу. Средствами широкоформатного кино воссоздать такого рода картины не составляет особого труда. Восемьдесят лет тому назад главный декоратор московской императорской сцены К. Ф. Вальц, наверное, дорого бы дал за то, чтобы его тщательно продуманные зрелищные эффекты по степени натуральности и «естественности» сравнились хотя бы с одним кадром панорамных съемок, но то, что хорошо как исключительное, сокровенное, в тиражированном виде не представляет собой ценности. Современного зрителя демонстрация большого количества очень красивых видов может порадовать как самодостаточная эстетическая ценность разве что в видовом фильме.

В фильме-сказке декоративность должна служить общей эстетической цели. Само по себе зрелище замков, гор, лесов и прочих предельно подлинных сказочных «декораций» могло бы удивить и осчастливить зрителей старинного театра — театра, которого теперь уже не существует. Но красивые видовые съемки не должны подменять изображение событийного ряда. Они могут помочь создать на экране атмосферу сказки, подготовить зрителя к дальнейшим событиям или, наоборот, создать контраст между спокойствием природы и происходящими страшными сказочными событиями, но самоцелью становиться не должны: ведь тогда декорации (пусть даже самые что ни на есть натуральные) оборачиваются голой декоративностью, призванной прикрывать пустоты драматургии. А когда на фоне этой самодовлеющей декоративности действуют сплошные «маски», образ сказки уж и вовсе утрачивается.



«Пока бьют часы».
Иги-Наги-Туги — М. Эсамбаев (в центре)

Фильм «Принцесса на горошине» богат декоративными пейзажами и интерьерами. Фильмы «Русалочка» и «Пока бьют часы» щедро насыщены еще и карнавальной декоративностью. Опять-таки как вспомогательное художественное средство, помогающее воссоздать праздничную атмосферу сказки, это вполне возможно. Но при этом надо помнить, что бутафория сказки, ее пышная «обстановочность» не должны заглушать ее лирику, ее внутреннюю мелодию.

Шутовской турнир, свадебное празднество, лицедеи, шуты, мимы и ряженые в «Русалочке» представляют собой красочное зрелище. Но оно подчас заслоняет собой героев, правда, в меньшей степени, чем это случается в фильме «Пока бьют часы», где действие, происходящее в карточном, рукотворном городе, стиснуто сравнительно небольшой площадью, словно сценической площадкой. Своеобразный «театр в театре». Но, разумеется, все это театрализованное кино — все-таки кино, а не театр, поскольку павильонные съемки чередуются с натуральными, а все это, вместе взятое, фиксирует кинопленка.

Однако по сути фильм-спектакль от такого кинематографа отличался бы только последовательно павильонным характером съемок.

Ведь для таких фильмов-сказок, как и для фильмов-спектаклей, особенно двадцатилетней давности, характерны однотонная повествовательность, однообразное построение кадров, отсутствие кинометафор, творчески смелого монтажа. Во всех трех фильмах-сказках, о которых здесь идет речь, просматривается один «принцип»: оборудуются павильоны, подбирается натура для съемок, актеры играют — и... «киноглаз» начинает оглядывать происходящее, не вглядываться в него, а именно оглядывать — он не творец, он зритель. Поэтому из фильма в фильм перекочевывают сходные ракурсы башен, стен, замков. Словно кинокамера следует за взглядом утомленного туриста, который это все уже видел.

Андре Базен отмечает две тенденции кинематографа: «Одна из них представлена режиссерами, которые верят в образность, другая — теми, кто верит в реальность». По мнению другого исследователя, смысл этого разделения в противопоставлении кинематографа, в котором режиссер обладает целым арсеналом средств, чтобы навязать зрителю свою интерпретацию изображаемого события, кинематографу другого типа, где режиссер стремится фиксировать, а не конструировать, где фотографируемый объект превалирует над истолкованием, а актер над режиссером.

Тот тип кинематографа, о котором сейчас идет речь, несомненно, тип «фиксирующего» кино, где вместе с тем режиссер превалирует над актером: он либо заслоняет актера гримом-маской, либо ограничивает его жесткими рамками сказочной типажности.

Надо отметить, что и в фильме «Деревня Утка» «фиксация» тоже превалирует над интерпретацией, принципы съемок во многом те же, что и в других упомянутых здесь фильмах-сказках. Но работа с актерами велась постановщиками фильма в другом направлении. И хотя далеко не все возможности сценария А. Александрова выявлены в фильме, но благодаря своеобразной и сильной игре Ролана Быкова в роли Шишка удача центрального образа предопределила и своеобычность этой сказочной истории в целом.

В фильмах-сказках, особенно по мотивам литературных произведений, конец, как правило, известен зрителям. Значит, зрительское напряжение от начала к финалу постепенно спадает, и чтобы предотвратить этот процесс, существуют два пути: либо использовать «отвлекающие маневры» — фейерверки, красочные ландшафты и т. д., либо обновить знакомую информацию с помощью яркого, неожиданного ракурса в изображении сказочного сюжета. Уже сама постановка вопроса о выборе одного из этих двух путей, по которому будет двигаться сказка, вплотную подводит к проблеме интересности и неинтересности, сказочности и «несказочности» будущего фильма.

Здесь же попутно мы сталкиваемся еще с одной смежной проблемой — «обогащения» сказочного сюжета, ведь его может «не хватить» на полнометражный фильм (или авторам фильма может показаться, что не хватит). Отсюда возникают новые вопросы: что продуктивнее — глубоко и по-своему войти внутрь сказки или привнести в нее извне какие-то новые элементы? Постараться украсить сказку искусственными (а значит, и недорогими) блестками либо попытаться выявить ее внутренний, ее собственный блеск? Исходное отношение авторов фильма к сказке определяет и принципы построения кадра, и монтаж, и отбор деталей, и многое, многое другое.

Язык современного кинематографа достаточно богат, чтобы найти способ передать ощущение загадки, тайны, без чего не существует сказочного. У нас есть блестящие образцы того, как пристальный взгляд «киноглаза» открывал таинственное, неразгаданное в самом простом (и не случайно, что обычный скотный двор в фильме «Деревня Утка», встречающий Олю колеблющимися тенями, странными звуками, раздающимися из темной глубины, оказывается загадочнее, таинственней, чем фантастическая пляска лесных духов в подземелье Тролля из «Принцессы на горошине»).

Но — увы! — именно в фильмах-сказках, где таинственное так естественно, так необходимо, его зачастую и нет; может быть, потому нет, что пресловутое смущение перед сказкой заставляет постановщиков любыми спо-

собами усложнять «бедный» сказочный сюжет. А сказке не нужны подпорки, контрфорсы, обогащения за счет чужого, привнесенного. Ей нужен режиссер-интерпретатор, раскрывающий перед зрителем всю глубину ее поэтических образов.

Если отсутствует четко выраженное художническое отношение к сказке, то ни помпезная декоративность, ни «маски» разного рода, ни традиционный сказочный мотив «испытания героя» (тем более в ситуации, когда герои безлики), ни сказочные чудеса, являющиеся всего лишь элементом сказки, сами по себе не могут воссоздать образ сказки на экране.

В то же время рассмотренные фильмы все-таки дают повод сформулировать условие хотя и недостаточное, но совершенно необходимое для эстетически полноценной экранизации сказочного мира. При всей эклектичности, избыточной театральности целого (еще раз повторю, что театральность в кино, безусловно, возможна, как и кинематографичность в театре, но при этом нужна осторожность хорошего вкуса) эти фильмы обретают все-таки живую душу благодаря своеобразию некоторых актерских работ.

Особенно наглядно это своеобразие в фильме «Русалочка», хотя, к сожалению, и здесь оно заглушается шумом карнавала и усердно заслоняется всякого рода декоративными красотами.

И все-таки мотив испытаний Русалочки (В. Новикова) прозвучал и без пышной карнавальной бутафории вокруг.

Прибрежные камни, волны, пустынный берег. Ведьма, она же трактирщица (Г. Волчек), просит за свое колдовство у Русалочки волосы:

— ...Мне бы такие зеленые волосы. Все бы ошалели. Отдашь?

Русалочка из воды:

— Пожалуйста.

— Ну-ка, скажи еще разок.

— Пожалуйста.

Тут ничего, казалось бы, не происходит. Но эти «разговорные» кадры благодаря игре двух актрис убеждают своей человеческой достоверностью, и потому они художественно выразительнее эффектных карнавальных сцен.

А вот диалог из эпизода «превращения» Русалочки:

— Что это стучит? — спрашивает она с недоумением и испугом.

— Это бьется твое сердце, — отвечает зеленоволосая ведьма-трактирщица.

Русалочка:

— Как у принца?

Трактирщица согласно кивает.

— Иди, иди! На носочках! На носочках! Терпи! — говорит она и добавляет после паузы: — Это еще что! Как будет болеть твое сердце...

Всего-навсего несколько реплик, но они трогают удивительной простотой и сердечностью. Игра Г. Волчек в паузах, то, как она «согласно кивала головой», как смотрела на первые шаги своей Русалочки, вызывает ощущение не просто психологической, а еще и какой-то особой поэтической достоверности происходящего. Ведьма оказалась очень человечной, привлекательной и вместе с тем странной, загадочной натурой: она была и мудрой и корыстной одновременно, знающей все наперед и надеющейся, что это горькое знание ее обманет. Казалось бы, маленькая роль, но Г. Волчек обнаружила в ней неожиданную многоплановость и глубину.

Или образ Сульпитиуса в исполнении В. Никулина. Это и рассказчик, и персонаж сказки, и поэт, и вечный странник. Он столько повидал на своем веку, что его душа покрылась как бы защитным слоем иронического добродушия. Но он способен на подвижническое самопожертвование и совершает его. Правда, без особой уверенности, что люди на его примере чему-нибудь научатся. И оттого в душе Сульпитиуса, влюбленного в Русалочку, как поэт бывает влюблен в свое создание, живет тайная горечь. Сказочный герой В. Никулина своеобразен и сложен.

Подлинное «киновоплощение» сказочные герои обретают не через «маску», а благодаря творчеству живого актера, через его неповторимую индивидуальность, через его подлинную человеческую эмоциональность.

В сказке явлен «образ мира», а «образ сказки» может быть выявлен лишь в человеке, иными словами — в мире актера. Если это условие выполнено, то и пафос добра, свойственный и народным, и «литературным» сказкам, окажется живым, действенным. Трафаретно истолкованная сказка теряет свой этический заряд, как слово теряет смысл от частого и неуместного употребления.

Важной особенностью фильма «Деревня Утка» по сравнению с фильмами, о которых шла речь, является, по-моему, определенность художественной позиции его авторов: установка на «сказку всерьез». Оказывается, для современного человека такая психологическая установка не столь необычна, как может показаться. Пусть даже не все читатели верно поняли повесть «Наши с Федей ночные полеты».

Установка на «сказку всерьез», конечно, может вызвать аналогичные претензии и к фильму «Деревня Утка»; претензии, в основе которых лежит непонимание того, что поэтическую символику нельзя снижать до уровня адресной книги, прерывая рассказчика, начавшего свое «жили-были», вопросом о точном месте прописки старика со старухой...

Существовала или нет на самом деле Швамбрания для двух мальчуганов из повести Льва Кассиля? Некорректно так ставить вопрос: у этих двух мальчиков была своя «фантастическая реальность», свое «на самом деле», и не слова, а только время смогло расставить все по своим, понятным для взрослых, местам.

В «Деревне Утка» девочка Оля вдруг видит, что у Шишка с его маленькими рожками на голове копыт, однако же, нет.

— Какие могут быть копыта? — резонно объясняет Оле Шишок, задумчиво рассматривая свои босые ноги. — Ноги как ноги. Это все зря про нас люди придумывают.

Оля-то все поняла, но не всякий взрослый понимает такие вещи. Вот этот сплав реального и фантастического оказывается не каждому доступен. Куда проще, если все изначально определено: сказка — так сказка, быль — так быль. Уж если рога, то обязательно и копыта.

Фильм «Деревня Утка» не о том, вправду ли есть добрые домовые или нет, он ставит вопрос, который каждый зритель должен переадресовать себе самому: хорошо ли мы помним свое детство? Смеемся над правдой его мечты и сказки или храним ее?

Конечно, дети увидят этот фильм другими глазами. Ребят увлечет игровая сторона происходящего — например, внезапно исчезающие ножи (вот уже больше ста лет коллекционирование ножей — хобби домового Шишка) или загадочное поведение черного кота, плохо притворяющегося, что он кот, и не более того.

Но и дети и взрослые оценят трогательную дружбу Оли (Оксана Дубень) и Шишка.

Ролан Быков (Шишок) ведет свою роль на мягких полутонах. Он солидный, пожилой Шишок, Олиной бабушке под пару, ему мальчишество вроде бы и не к лицу. С девочкой Олей он удивительно мягок и ровен. Но все его существо жаждет движения, игры, неожиданности. При этом он органичен и тогда, когда тихо сидит вместе с Олей на крылечке, и тогда, когда вместе с ней пугает ночью соседа Прохора (В. Захарченко), чтобы тот вернул в Олин дом украденное точило. И, наверное, Оля потому так сильно привязалась к Шишку, что он к ней относится как к равной себе и более того — как к человеку, в котором сам он очень нуждается.

Ведь Шишок давно ждал девочку, этому доброму духу бревенчатых стен свойственно приходить к людям, быть рядом с ними. И он обнаруживает себя то в озорстве (если люди потеряли способность узнавать Шишка в других проявлениях), то в настоящем своем виде — обыкновенно перед «старыми» и «малыми», чья душа свободна от забот, заслоняющих поэтический мир «старины глубокой». Шишок открыто является только к тем, кто способен поверить в сказку, выдумку, фантазию, кто способен рассматривать поэзию окружающего мира, кто способен услышать таинственные голоса народных преданий.

Шишку с Олей легко. Она настолько восприимчива к добру, доверчива к сказке, что нужно прямо сказать — автор сценария сделал все возможное, чтобы облегчить Шишку задачу завоевания детской души.

Но вот судьбу самого Шишка кинодраматург облегчить не смог и не захотел, что, несомненно, является выигрышной стороной сценария А. Александрова. Судьба обращается с добрым духом деревенской избы немилостиво: он обречен на забвение.

Ни Олина мама (Е. Санаева), ни уж тем более дядя Альберт (А. Потапов) просто не в состоянии рассказать Оле что-нибудь о Шишке: дядя Альберт сердится, мама пожимает плечами. Нет, не один шум города, куда переехали эти недавние деревенские жители, заглушил память о Шишке. Виной тут и возраст, и заботы, и новые радости — дядя Альберт прямо-таки взахлеб рассказывает об удивительной жизни, такой далекой от заонежской избы, построенной «кошелем».

Этим людям не до дочкиных фантазий и бабушкиных сказок. Они очень давно и прочно их позабыли.

А Шишок помнит, что и дядя Альберт, и Олина мама водили с ним дружбу в детстве. Но она не оставила в их душе никакого следа. Но, может быть, пусть даже в некоторый ущерб типажности, характеры этих взрослых, недавних деревенских детишек, ставших увлеченными, убежденными горожанами, не обязательно было делать столь цельно-прямолинейными? Отчего бы не набежать облачку воспоминаний на красивое озабоченное лицо деловой мамы?

Да и дяде Альберту могло бы что-нибудь

«Деревня Утка».
Шишок — Р. Быков,
Оля — Оксана Дубень



не то чтобы припомниться, — так, померещиться, что вспоминается... Ведь столь четкая типажность уже в силу одной только определенности очертаний теряет глубину. Если бы в жизни, как в фильме, взрослые и впрямь оказались столь забывчивыми, то кто, собственно, ставил бы фильм о Шишке и его доле? И для кого?

Поэтическая символика фильма сложна. Фильм не только о поэзии детства, это еще и своего рода элегия, посвященная уходящему миру образов и преданий, рожденных в деревенских избах, которые теперь с неуклонной последовательностью становятся экспонатами музеев деревянной архитектуры под открытым небом. Естественно, что кинокамера любуется старинной северной деревушкой, приглашая любоваться и зрителей.

Любоваться есть чем: избы с их широкими покатыми крышами похожи на больших птиц, словно присевших отдохнуть на пологие берега широкой северной реки. Конечно, глядя на эти старинные избы, зритель вспомнит, что в былые времена в такой избе на скамьях, на полу, на полатях, на печи размещалась многолюдная крестьянская семья. Авторы фильма помнят и о бедности нашей богатой преданиями сельской старины. Не потому ли к элегическим тонам постоянно примешивается мягкая ирония? Окончил, например, Шишок сооружать свою летательную машину, рубленную из досок и бревнышек без единого гвоздя, похвастался этим Оле — и вспомнил, что в давние времена, когда шишков здесь было много, забил-таки один из них в эту конструкцию гвоздь. Наш Шишок с огромным трудом вытащил этот гвоздь — большой, старинный, кованый.

И тут оказалось, что вся летательная машина на одном этом гвозде и держалась, а без него рухнула.

Что делать! Техническая цивилизация наступает на поэзию — и куда теперь деться преданиям и духам поэтической старины?

Попытка Шишка бросить избу и оставить бабушку, не пожелавшую переехать к детям в город, не увенчалась успехом: внутри железобетонной городской стены добрый избяной дух жить не может. Там ему дышать нечем. Но и в стенном шкафу, где нашла было ему место Оля, Шишку тоже неуютно.

Возвращение в деревню Утка для Шишка опять-таки лишь временное спасение. Правда, авторы шутливо намечают дальнейшие пути этого героя фильма. Встреча с мистером Брауни, бывшим заонежским шишком, переселившимся в Шотландию и ставшим там научным консультантом по сверхъестественным явлениям, и Профессором, тоже бывшим шишком, соседом Олиной семьи, проливает некоторый свет на будущее нашего Шишка.

Профессор, как и положено шишку, даже летом кутается в теплое, и на голове у него вечная академическая ермолка (чтобы крохотные рожки не были видны). Наш деревенский Шишок ахает при виде столь солидного городского собрата.

— Учиться надо было, — снисходительно отвечает нашему Шишку Профессор.

Вот, значит, как представляют себе авторы фильма судьбу деревенской сказки: из простой «бабушкиной» предстоит ей сделаться «ученой». Шишкам останется только уйти в книги; там, между переплетными крышками, раз уж нет для них бревенчатых стен, будут жить деревенские сказочные духи. Образы мистера Брауни и Профессора — это скрытая метафора «книжной участи» шишков.

Казалось бы, фильм «Деревня Утка» — об исчезновении, о вытеснении сказок. Но дух сказки живет именно в нем, потому что принят всерьез, потому что исполнители — это действующие лица, а не «маски», не личины.

Жаль только, что, как и в трех фильмах, о которых говорилось выше, и в «Деревне Утка» есть избыток иллюстративности. Когда я в первых кадрах увидел девочку, бегущую через сверкающее море цветов, то, признаюсь, этот невыносимый штамп, кочующий из фильма в фильм, вызвал у меня самые мрачные предчувствия. К счастью, в дальнейшем фильм «Деревня Утка» их в значительной мере рассеял, но все же ощущение, что сценарий давал режиссеру больше возможностей, чем он использовал, осталось.

И все-таки в результате просмотренных четырех фильмов неизбежно возникает вопрос: куда же уходит кинематографическая изобретательность, когда на студии им. Горького начинают ставить фильмы-сказки? Я говорю не о кинотрюках, не о нарочитых режиссерских или операторских «придумках», раздражающих именно этой нарочитостью и наглядностью. Я имею в виду ту изобретательность, которая необходима для проникновения в самый дух сказки, для воссоздания ее образа на экране.

Сказочный мир неизбежно будет снова и снова возникать на наших киноэкранах, потому что если в антитезе «сказка» — «быль» пропадет слово «сказка», то что же будет означать излюбленная прагматиками «быль»? Жанр фильма-сказки более чем оправдан: он неизбежен.

А это значит, что не надо стыдиться сказок, их чудес, их непременно хороших концов, их наивных героев. Надо проникнуться человеческой красотой сказки и показать людям ее бессмертную поэзию.

Богатые традиции студии, удачные творческие поиски в этом направлении позволяют верить в то, что сказочный жанр будет развиваться по своим законам.

Л. Гурова

Что ты чувствуешь, человек?

«КОНТАКТЫ»
Автор сценария В. Ермолова. Режиссер В. Олендер. Оператор Р. Голинский. «Киевнаучфильм», 1976.

Исследование человеческой личности и отношений между людьми — едва ли не самые главные темы кинематографа да, собственно, искусства в целом. В последнее время пытаются подойти к ней кинематографисты — популяризаторы науки. Но нужно большое мастерство, чтобы человек, снятый документальной камерой, раскрылся на экране как человеческая личность во всех психологических нюансах, неповторимой индивидуальности и вместе с тем во всем многообразии социальных связей. Если в художественном кино мы через личность воспринимаем время, эпоху и социальную среду, то задача научного кино, можно сказать, обратная: показать, как в определенных условиях, в том или ином психологическом климате, в микросреде меняется личность отдельного человека, раскрываются противоречия и перспективы этого непрестанного, подчас неприметного изменения; подвергнуть анализу его истоки, причины, выяснить, в какой мере этот процесс подвластен науке и зависящим от нее общественным сдвигам и переменам.

Имя молодого режиссера Киевской киностудии научно-популярных фильмов В. Олендера знакомо не только кинематографистам, но и широкому зрителю, особенно в связи с лентой «А мама меня не любит». Совсем иного звучания его фильм «Контакты». Уже в название вынесен лаконичный научный термин, характеризующий основу человеческого общения: без человеческих контактов не может быть и коммуникаций между людьми. Какие же изменения происходят сейчас в этих микропроцессах и какие проблемы волнуют общественность в связи с ними? Что рекомендует наука для того, чтобы оказывать на них влияние?

Еще до титров звучат стихи, вводящие нас в эту тему:

Как мир меняется
И как я сам меняюсь —
Лишь именем я прежним называюсь.
На самом деле то, что именуют мной, —
Не я один, нас много...

Ночной город, взлетающий самолет, только что родившийся ребенок, силуэт человека, колеса электрички... Мелькание этих кадров поначалу разочаровывает: к чему эти случайные, беглые зарисовки? Но как только мы успеваем прочесть надпись «Контакты», как действие вовлекает нас в мир, в котором мы живем и общаемся друг с другом: женщина с ребенком в руках вся светится радостью, целуются парень с девушкой, щебечут две подружки, спортсмена поздравляют товарищи, двое танцуют, а вот и целая семья...

«Мгновения человеческого общения — какой эмоциональной силой и радостью отмечены они, как тянется человек к этим мгновениям...» Мы не можем не согласиться с этим утверждением авторов картины. Да, сегодня большой город с его расстояниями, ритмами, интенсификацией всей жизни, возросшим уровнем духовных запросов значительно повлиял на многие традиционные формы общения. И фильм ставит своей целью познакомить с людьми, которые по разным причинам утратили привычные связи, еще не освоились в новых условиях и поэтому особенно остро соприкоснулись с рядом проблем, касающихся человеческого общения.

Разнообразны средства подачи материала, каждое из них несет свою функцию воздействия на зрителя. Дикторский текст, съемки психологического «эксперимента» на улице (о содержании его скажем отдельно), интервью «от первого лица» в кадре, репортаж, телефонные разговоры, сопровождающая всю картину Алла Пугачева со своим знаменитым «Арлекино»... Выступление ученого-социолога, доктора философских наук Б. Парыгина... Но не слишком ли много всего, нет ли ощущения мешанины? Нет, я думаю, заслуга режиссера состоит как раз в том, что научные и художественные приемы подачи и анализа материала не «наступают» друг на друга, не создают эклектики, а использованы так, чтобы с разных сторон донести до зрителя суть проблемы и вызвать к ней эмоциональное отношение — тогда увиденное на экране сможет найти продолжение в зрительских мыслях и оценках. Если в фильме научный комментарий ученого-социолога несет прямые функции анализа микросреды, в которой нарушаются человеческие контакты, то изобразительный ряд и тексты-интервью должны помочь составить верное представление о социально-психологическом явлении, рассматриваемом в картине. В эксцентрично-эмоциональном музыкальном сопровождении Аллы Пугачевой эта тема присутствует еще лишь косвенно, как извечная общечеловеческая потребность быть самим собою и — в то же время — быть понятным также и другим.

Героинь и героев в фильме несколько. Некоторые судьбы, некоторые индивидуальности даны более выпукло, другие запомнятся лишь по отдельным репликам. Но они как бы продолжают друг друга, сказанное одним развивается другим, и во всем этом мы видим отражение общественных микропроцессов. Аналогичный прием социологического анализа можно встретить и на страницах прессы: выдержки из двух или трех писем разных авторов воспринимаются как описание человеческой жизни. Однако в научном фильме такой метод особенно продуктивен, позволяет добиться большей жизненной достоверности. За общими мыслями не исчезает конкретная личность — мы видим э т о г о человека, слышим своеобразие его интонаций, фиксируем какие-то черты его характера. Мы понимаем, что другой человек может ответить на тот же вопрос интервьюирующего совсем иначе, но право исследователя продемонстрировать общность тех проблем, тех вопросов, которые подняты в фильме и могут быть обращены к любому из его персонажей.

Что же это за проблемы?

Причины духовного дискомфорта героев фильма, как говорит об этом в заключительной его части профессор Парыгин, таятся в значительной мере в них самих. В новых, более сложных и напряженных условиях жизни, в системе массовых коммуникаций большого города, при дефиците времени и одновременно при возросших потребностях культурного роста у каждого возникают свои «микропроблемы» — в силу недостаточно всестороннего развития личности, неумения проявить оптимальным образом в этих условиях свою индивидуальность. Вот молодая женщина. Она рано вышла замуж и так же быстро разошлась с мужем. Была любовь, взаимопонимание, но брак разрушен, хотя ничего плохого супруги сказать друг о друге не могли — мы видим на фотографии молодую счастливую пару. Она работала, вечерами училась в институте, почти не бывала дома, стремление к знаниям заслонило от нее остальную жизнь. Ей назначали свидание, а она бежала на лекции по сопромату, учеба поглощала весь досуг. Теперь она жалеет об этом и согласна променять интересную работу, хорошее мате-

риальное положение на радости семейного очага. Но не ошибется ли она снова, если представится сейчас такая возможность?

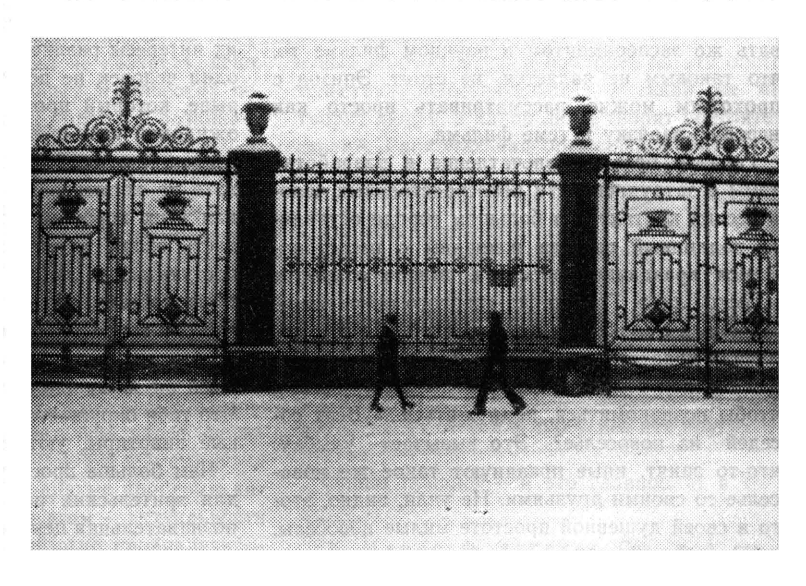
Холостому мужчине тоже не всегда легко создать семью, например, если он военный. Говорят, военные прилетают с далекого севера в Ленинград и в Ригу на два дня, чтобы на «вечере знакомств» найти спутницу жизни. Но для успеха подобного шага нужны и проницательность, и тактичность, и умение рисковать, и, конечно, личное обаяние. А дано это не каждому. И проблема контактов продолжает существовать, причем она отнюдь не только личная проблема.

Проблема эта давно занимает социологов, она ставилась и в документальном кино: картина «Разрешите познакомиться» (режиссер Н. Боронин) в чем-то перекликается с фильмом В. Олендера — и по материалу (съемки на вечере «Для тех, кому за тридцать» во Дворце культуры Ленсовета; экранное интервью с учеными-философами), и по стремлению затронуть интимные жизненные процессы, привлечь к ним внимание общественности. Думается, не случайно фильм Ленинградской студии кинохроники и лента «Киевнаучфильма» появились почти одновременно. Это говорит о живом интересе к актуальной теме. Поэтому и сами фильмы оказались предметом анализа не только кинематографистов, но также психологов и социологов [1].

Авторы «Контактов» не ограничили разговор проблемой «брачных знакомств». Они рассматривают понятие контактов в более широком социальном аспекте. Раскрытие темы начинается с «эксперимента». Молодой человек с чертежным рулоном в руках подходит на улице, в вестибюле метро к разным людям с просьбой «просто поговорить», вникнуть в какие-то его личные чрезвычайные обстоятельства: «Извините меня, пожалуйста. Понимаете, в чем дело, у меня неприятности. Вы не могли бы со мной поговорить?» Но никто не останавливается, ссылаясь на отсутствие времени. Потом авторы дополняют «эксперимент» интервьюированием тех людей, которые прошли мимо. Что это — равнодушие? Нет, «эксперимент» показал, что такая форма общения на улице сейчас не принята, многие даже считают ее неприличной. К этому необходимо добавить, что экранный

[1] См. статью Юрия Рюрикова «Эвридики без Орфеев» («ИК», 1977, № 8) и сравнительную оценку этих двух фильмов Э. Дубровским в диалоге с В. Олендером («Остановись, мгновенье!» — «ИК», 1977, № 4).


«Контакты»



опыт поисков контактов на улице обнаружил, как многого ему не хватает, чтобы считаться подлинным научным экспериментом, как трудно поставить действительный психологический эксперимент в естественных жизненных условиях. Не выдержан основной принцип — достоверность жизненной ситуации. Поведение «человека с чертежным рулоном» психологически не мотивировано: какого рода «неприятности» могут заставить настойчиво обращаться к первому встречному? Абстрактный разговор с неизвестной целью не может привлечь прохожих Не верит в важность обращения «человека с рулоном» к окружающим и зритель.

Прохожие действительно спешат. Но пожертвует ли кто-либо своими личными делами, если почувствует, что его участие необходимо чужому человеку для какой-то конкретной, хотя бы такой, моральной помощи? Такую ситуацию можно было промоделировать. Или же эксперимент можно было поставить иначе: есть ли психологическая возможность в современном мире поговорить «по душам» с незнакомым человеком, завязать с ним контакт? Но для этого нужны уже совсем другие условия: не поток людей на улице, а какая-то общая для двух или нескольких человек обстановка — кафе, сквер, скамейка в вагоне метро, наконец. Хотя даже в такой более точной постановке эксперимента добиться его чистоты не просто. Называть же экспериментом в научном фильме то, что таковым не является, не стоит. Эпизод с прохожим можно рассматривать просто как игровую завязку к теме фильма.

Гораздо большее впечатление в разработке темы о затрудненности непосредственных человеческих контактов в большом городе оставляет подлинный рассказ женщины о несостоявшемся празднике новоселья. Милое открытое женское лицо. Горожанка «первого поколения». Приехала с мужем из Калининской области, получили квартиру в новом доме и решили: «Давай созовем всех будущих соседей на новоселье, чтобы познакомиться, подружиться...» Всех соседей на новоселье? Это вызывает улыбку: кто-то занят, иные празднуют такое же новоселье со своими друзьями. Не учли, видно, этого в своей душевной простоте милые новоселы, город — это не село. «И что вы думаете, — продолжает рассказ женщина, — всех обошли, пригласили... Никто... никто не пришел». Горькая интонация в голосе... Выводы делают другие участники фильма, возникает своего рода дискуссия. Человеческие взаимоотношения должны быть чем-то мотивированы, новые соседи — люди, которые оказались рядом случайно, поэтому они не ощущают потребности во взаимном общении. Правда, если что-то случится, всегда постучишь в дверь к соседям и знаешь, что они помогут. А простое человеческое общение? Слишком много поверхностных контактов, человек имеет право освобождаться от них. Но, может быть, здесь живут люди, которые могли бы стать вашими друзьями?

Это очень удачный фрагмент фильма. Не потому, что рассматриваемая ситуация так уж типична. И не потому, что по поводу ее высказаны какие-то новые мысли о природе общения в современной нам среде. Удача эпизода — в постановке проблемы и методе анализа «Диалог», слышимый с экрана, зритель обязательно продолжит про себя и для себя — применительно к тем обстоятельствам, которые волнуют лично его, каждого отдельного свидетеля этой ситуации. Большой современный дом — панорама идет снизу вверх — что за люди живут в нем?

Вероятно, их профессии, культурный уровень, их интересы различны. Но почему же никто, ни один человек не подумал о том душевном порыве, который проявили его новые соседи, об ожидании ими праздника, о материальных затратах, наконец? Почему же никто не зашел хоть на короткое время, пусть не для себя, а для этих хороших людей, не доставил им радость своим вниманием? Да, конечно, можно постучаться в любую дверь, и сосед выполнит твою просьбу. Но если случится что-то такое, что сам ты не пойдешь к соседям, — распахнется ли эта дверь сама тебе навстречу, поинтересуются ли живущие рядом люди твоей судьбой? Что тебя окружает: люди или только их отдельные квартиры, уютные интерьеры?

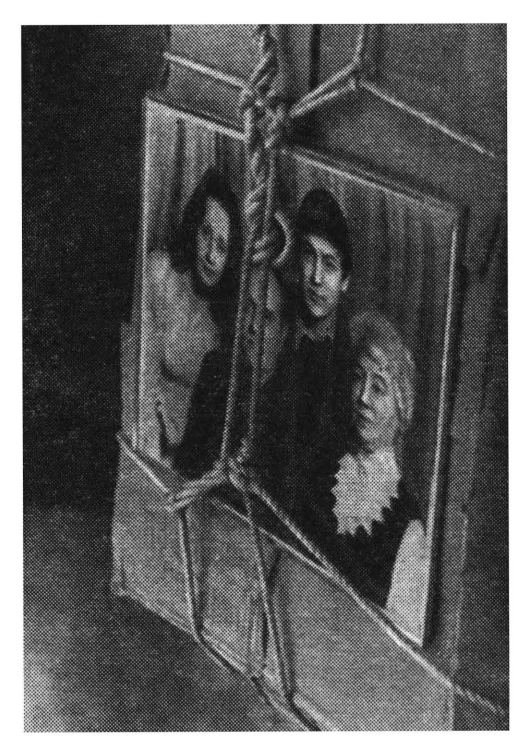
Чем больше простора дает материал фильма для зрительских размышлений, тем выше его познавательная ценность.

Проблема человеческого общения... Что же за преграды мешают ее реализации? Рассмотреть это во всей полноте в двухчастевом фильме невозможно. И тем не менее картина предоставляет достаточно разностороннюю информацию об особенностях развития человеческих контактов в нашей общественной среде. И что важно — эта информация кинематографична, самый минимум словесного научного комментария дается лишь в начале и в конце фильма, остальная его ткань складывается из переплетения людских судеб, личных признаний, мнений, размышлений, за которыми всегда видна своеобразная человеческая биография.

Вот молодая девушка пытается связаться с подругой по телефону. Этот эпизод повторяется с перебивками, он важен. Телефона дома нет — приходится выбегать к автомату, да и со временем туго. Но нет сомнения в том, что завтра подруги обязательно встретятся: «Или ты ко мне, или я к тебе, ладно?» В промежутках между этими кадрами крупный план совсем еще молодой женщины. Вот у нее нет никакой возможности встретиться с подругой, которая живет на расстоянии всего одной остановки: маленький ребенок, хозяйство, непрочитанные книги, иногда интересные телепередачи... Мы понимаем, что есть объективные условия жизни, которые суммируются в факторе дефицита времени. Но когда эта молодая женщина говорит, что «на все просто сил не хватает», ясно, что речь идет о субъективных психических перегрузках, в результате которых и возникает нарушение привычных контактов.

Иногда замкнутость развивается с детства: отдельная квартира, отсутствие родственников и постоянного круга знакомых. Поверхностные ежедневные личные контакты в своем деловом коллективе тоже не всегда развивают должную культуру общения. Разве здесь не широкое поле для исследований и предложений со стороны ученых-социологов, психологов, градостроителей?

Ну, а просто зритель — с чем уйдет он из зала? Прежде всего он посмотрит «со стороны» экрана на самого себя. Поднятые проблемы касаются каждого, и в этом — актуальность фильма. Задача его — не только проанализировать обстоятельства формирования межличностных контактов, но и повлиять на эти обстоятельства. «Обстоятельства в такой же мере творят людей, в какой люди творят обстоятельства» [2]. Рациональная организация своего труда и досуга, создание оптимального микроклимата в профессиональной среде, избирательность повседневных контактов, наконец, просто внимание к окружающим людям — разные выводы сделают для себя разные зрители. Может быть, кто-то, посмотрев сегодня фильм, скажет завтра несколько слов одинокой старой женщине — той, которая идет в магазин и спрашивает, почем это, почем то, только затем, чтобы продавец ей ответил, ибо у нее нет других контактов.



«Контакты»

Фильм гуманен — и это главное. И в то же

---

[2] К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч., т. 3, стр. 37.

время авторский взгляд на человека, на дурное и хорошее в нем — взгляд научный, помогающий глубже понять природу человеческой личности, ее социальную обусловленность.

В фильме В. Олендера найден метод обобщенного социально-психологического анализа человеческой личности с учетом ее индивидуальности. Картина сочетает цели сугубо научной информации со стремлением одновременно вызвать к этой информации эмоциональное отношение зрителей. Режиссер использует изобразительные приемы, позволяющие достичь той содержательной образности, без которой научная информация превратится в сухую абстракцию или, в лучшем случае, в документальный репортаж.

Можно, конечно, и возразить некоторым авторским решениям. Чересчур «лобовым» представляется нам метафорический прием, когда человек разбивает стеклянную стену. Есть ненужные, необязательные ассоциации (например, лошади на лугу и на улицах города). Нарушает цельность композиции как бы двойная концовка фильма. Сначала мы видим на фоне улицы чередующиеся крупные планы — как бы два психологических антипода: женщина, трудно, скованно, одиноко шагающая по улице, и женщина, снятая рапидом, как будто летящая с открытой душой навстречу своему любимому. И затем общий план — два сближающихся силуэта, мужчины и женщины, на фоне дворцовой решетки и стихи Уитмена: «Первый встречный, почему бы тебе не заговорить со мной? Почему бы и мне не заговорить с тобой?»

Но это частные возражения. Думается, что, проявив интерес к анализу психологии человека, режиссер продолжит тщательные поиски наиболее точных кинематографических средств в экранном воплощении сложной тематики. Пожелаем ему дальнейших удач.

Письмо в редакцию

На творческой конференции по итогам работы Свердловской киностудии в 1977 году в рамках общей дискуссии состоялся обмен мнениями по поводу дальнейшего развития документального кинематографа. В выступлениях были многочисленные ссылки на впечатления о работе кинодокументалистов, высказанные на страницах журнала «Искусство кино» первым секретарем Тюменского обкома КПСС Г. П. Богомяковым в его статье «Главная тема — трудовой подвиг народа».

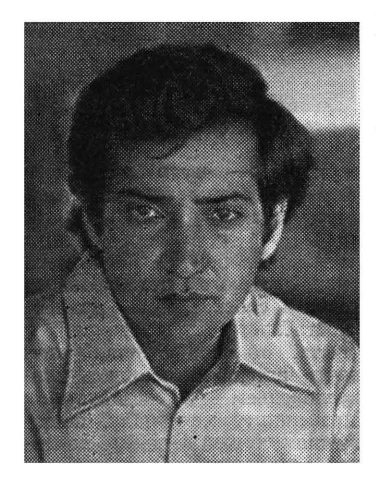
В связи с этой публикацией редакция кинохроники активизировала работу над тюменскими темами.

Началась работа над сценарием полнометражного документального фильма «Земля деловых людей» (авторы сценария — журналисты «Комсомольской правды» А. Грамолин, С. Троицкий). Фильм расскажет, как решают тюменцы задачи, поставленные партией. В этом году намечен выпуск короткометражного документального фильма «Курс — на Ямал». Это репортаж о том, как Северным морским путем совершается доставка грузов нефтеразведчикам Крайнего Севера. В киножурнале «Советский Урал» будет продолжена летопись строительства Тобольского нефтехимического комплекса

Рекомендации, советы, замечания, высказанные в статье «Главная тема — трудовой подвиг народа», будут служить нам ориентиром в дальнейшей работе над тюменскими темами. Считаем, что подобные публикации расширяют политический кругозор кинематографистов, привносят в теоретический журнал дыхание жизни, привлекают внимание документалистов к актуальным вопросам наших дней.

Нам представляется, что очень полезной могла бы стать встреча редакции журнала «Искусство кино» (при нашем активном содействии) с молодыми кинематографистами на тюменском Севере, в городе Сургуте, в непосредственной близости от буровых — с демонстрацией новых документальных лент и их обсуждением.

Директор Свердловской киностудии Ю. АСЛОВСКИЙ,
секретарь партбюро Л. ТОЛСТОЙ



Р. Балаев

На новом творческом витке

С тех пор прошло уже почти пять лет, но я отлично помню каждую подробность последнего съемочного дня картины «Твой первый час». Серое осеннее небо, проросшее нефтяными вышками море. Короткий проход по набережной. Так я прощался с моим героем Азером. Прощался трудно, потому что многое, чем жил Азер, мой ровесник и современник, было так близко и понятно, так волновало меня самого. Вот почему я так привязался к моему Азеру, инженеру-нефтянику, смело ломающему устаревшие каноны, мешающие решению важных производственных вопросов. И вот почему с такой радостью я принял предложение режиссера Тофика Исмаилова сыграть роль Надира в трехсерийном телевизионном фильме «Иду на вулкан», роль в чем-то близкую образу Азера.

Не буду подробно пересказывать все перипетии сюжета, однако не могу не упомянуть о финальных событиях в фильме. Надиру, ставшему инженером-нефтяником, предстоит принять трудное решение: необходимо снести деревню, где он родился и вырос. Здесь найдены крупные залежи нефти, предстоит бурить землю, подымать вышки, создавать нефтепромысел, один из ведущих по своему значению в республике. Стало быть, односельчане Надира должны покинуть родной кров, уйти на новые места. Надир мучительно ищет выхода. В итоге он принимает решение — снести деревню. Это решение трудно дается Надиру, но он верит, что земляки сумеют понять его, поверить в его нравственную правоту.

В картине «Иду на вулкан» мне довелось работать вместе с чуткими, опытными партнерами — народными артистами республики Лейлой Бадирбейли (мать Надира) и Мамедрзой Шехзамановым (Уста Рахман). Такое соседство всегда благотворно. Мне кажется, что молодым актерам, в том числе, наверное, и мне, свойственно в таких случаях желание «посоревноваться» с известным мастером, то что называется «быть не хуже». Однако соперничество подобного рода редко приносит успех, и, по-моему, гораздо важнее в данных обстоятельствах без стеснения стать учеником, постараться увидеть и почерпнуть в работе мастера то, чего еще не хватает в твоем собственном профессиональном опыте.

Этому меня учил еще мой первый режиссер Витаутас Жалакявичус. В его фильме «Это сладкое слово — свобода», где были заняты многие известные актеры, я снимался впервые в жизни, играл небольшую эпизодическую роль молодого коммуниста Эрнесто. Но как много и как настойчиво работал со мной Жалакявичус, стараясь сделать мою работу в ансамбле мастеров не только органичной в системе фильма, но и полезной для меня самого.

Вообще маленькая роль, эпизод — это своеобразная творческая лаборатория актера, где он может, не ставя под угрозу успех всего фильма, попробовать себя в новом качестве, пойти на художественный эксперимент. В частности, работая в минувшем году над небольшой ролью шофера Джаби в картине «Удар в спину» (режиссер Ариф Бабаев), я старался по возможности полно выразить всю противоречивость натуры этого человека. Гуляка, любитель выпить и пошуметь, он волей случая оказывается под подозрением. Подозревают Джаби не более, не менее как в убийстве. На самом же деле мой герой не причастен к случившемуся. Виной всем ложным подозрениям служит дурная репутация Джаби. Встреча со следователем неожиданно заставляет Джаби осознать это и, может быть, впервые в жизни всерьез задуматься о том, каким выглядит он в глазах окружающих. Мне был чрезвычайно интересен контраст видимого и сущего, наносного и истинного в характере Джаби, который, пытаясь сам поймать убийц, жертвует своей жизнью.

С неожиданным драматургическим материалом встретился я и в роли Алирзо из картины «Осада», съемки которой недавно закончены на киностудии «Таджикфильм» режиссером Маратом Ариповым

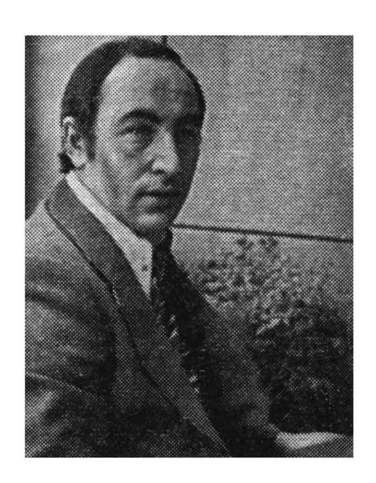
Фильм «Осада» рассказывает о годах становления Советской власти в Таджикистане, о борьбе народа с басмачами и интервентами, пытавшимися восстановить старые порядки. Мой герой — турецкий офицер Алирзо, вступивший в заговор с главарем басмачей для организации совместных действий против отрядов Красной Армии. Алирзо изворотлив, хитер, жесток. Он способен умело и вдохновенно говорить о великом исламе, о праведной защите мусульманской религии от новой власти. Вместе с тем он не гнушается никакими средствами для достижения своей цели. Страшное кровопролитие — результат его действий. Но по мере того как разворачиваются события фильма, Алирзо, человек умный и проницательный, все больше ощущает надвигающееся поражение. Он мечется, бросается из стороны в сторону, наркотики становятся для него необходимым допингом. Алирзо погибает, внутренне опустошенный, изверившийся, абсолютно обескровленный духовно.

Эти маленькие роли были для меня просто необходимы. Чаще всего меня приглашают играть так называемых положительных героев, но, как бы я ни был привержен к таким персонажам, как Азер, Надир, Насими, я всегда с радостью принимаю предложение сыграть роль иного плана, выйти за рамки того, что уже сделано в прошлом.

Сейчас после некоторого перерыва я вновь готовлюсь к встрече с режиссером Гасаном Сеидбейли. Нам уже довелось работать вместе над картиной «Насими», где я играл главную роль. Теперь Г. Сеидбейли начинает съемки двухсерийного фильма «Бабек». Это будет сказание о народном герое, о человеке, реально существовавшем. Долгие годы Бабек отстаивал независимость нашего народа от Арабского халифата, память о Бабеке жива по сей день. Как буду играть эту роль, пока не знаю, но надеюсь, что, снова вернувшись к героическому образу, смогу сыграть свою партию чуть тоньше, многозначнее, совершеннее — выйти на новый виток творческой спирали. Наверное, без такой надежды вообще не стоит браться за дело.

Баку

Интервью вела Э. Лындина



Ш. Иргашев

Постигая многоцветье жизни

Сейчас для меня наступает то довольно трудное время, когда насущным становится вопрос об образном решении новых, более сложных жизненных проблем, о поисках новых путей, новых форм актерского выражения.

Конечно, каждый проходит этот этап по-своему, и здесь нет каких-то единых и для всех обязательных требований или рецептов. Мне, например, во многом помогает театральный багаж. На сцене, начиная с работ в Ташкентском театрально-художественном институте, где я учился, и кончая ролями в Ташкентском драматическом театре, где я играю теперь, мне — и в классическом и в современном репертуаре — часто доводилось встречаться с характерными персонажами. И если роль молодого героя-современника подчас требовала от меня лишь умелого использования своих собственных данных, собственного запаса знаний и опыта, то характерная роль почти всегда становилась прикосновением к незнакомому жизненному материалу, постижением чужой судьбы, попыткой взглянуть на мир несколько иначе, чем это позволяла сделать моя собственная биография. Актерские навыки, полученные на сцене, помогают мне сегодня в кино, в специфической работе перед камерой.

Не так давно я закончил съемки в фильме режиссера Э. Хачатурова «Первые пассажиры». Эта картина посвящена строителям ташкентского метро. Мне в этом фильме выпало играть начальника участка Саттара Ибрагимова — человека, получившего суровый жизненный урок. Поначалу Саттар предстает деловым, решительным, энергичным, требовательным. Даже дома, в семье, он скорее напоминает грубоватого начальника, чем любящего отца и мужа. И вот на участке Саттара происходит ЧП. Ливень затапливает кот-

лован, а аварийные насосы не срабатывают. В чем причина несчастья — стихия? случайность? Лишь постепенно, столкнувшись с открытой враждебностью к нему со стороны членов бригады, Саттар понимает, что причиной был прежде всего он сам как несостоятельный руководитель. Он не смог сплотить людей, и им не хватило того боевого настроя, того единодушия, которые помогают преодолеть многое, которых нет без организующей воли подлинного, способного увлечь и повести за собой вожака. Сыграть Саттара значило открыть во всей полноте нравственную проблематику образа. А она не могла быть выражена простой сменой одного цвета другим — черного белым — и требовала передачи на экране всего спектра душевных переживаний моего героя.

Другой мой герой из фильма дебютантов, сценариста Д. Исхакова и режиссера А. Акбарходжаева, «Ясные ключи», на первый взгляд, похож на Саттара: он тоже строитель, на его объекте тоже происходит авария. Однако инженер-строитель Каримов — антипод Саттара. Если говорить о какой-то внутренней связи между героями, которая так или иначе возникает в сознании актера, то мне бы хотелось в образе Каримова подчеркнуть как раз те качества — человечность, доброту, чуткость к людям, — которых так не хватает Саттару.

Жены у Каримова нет, он живет вдвоем с сыном и сам воспитывает его. Действие фильма начинается в тот момент, когда отец и сын собираются в давно запланированную поездку на юг, к морю. Но неожиданный случай нарушает их планы. В ночь накануне отъезда отец узнает об аварии на строительстве и срочно уезжает. По существу, в дальнейшем на протяжении всего фильма Каримов присутствует на экране лишь в воспоминаниях своего сына, который живет у тетки и играет с соседскими ребятами, но постоянно возвращается к мысли об отце, многие свои, пока маленькие, но все же поступки поверяет мнением отца. И в этом, на мой взгляд, сказывается не столько чисто родительский авторитет Каримова, даже не столько социальный авторитет героя — он известный строитель, его показывают по телевизору, — сколько авторитет нравственный. Те человеческие качества, которыми завоеван этот авторитет, мне и хотелось прежде всего выявить в герое, открыть их в отношениях отца и сына за то короткое экранное время, которое дано мне в небольшой по объему, но очень интересной и важной с точки зрения чисто профессиональной роли.

Ведь, как известно, дело не в объеме, а в том, что данная роль позволяет тебе сказать, какие открыть новые художественные формы на экране. В этом смысле для меня, например, очень важен такой небольшой эпизод, который я сыграл в фильме режиссера Д. Салимова «Озорник», снятом по известному роману Гафура Гуляма. В этом повествовании о приключениях маленького мальчика есть сцена на базаре. Представьте себе восточный базар начала века с его неизменными лепешками, ишаками и такой странной приметой нового столетия, как мой герой — панорамщик. Всех желающих он приглашает взглянуть в глазок большого ящика, в котором меняются фотографии, одна чудеснее другой: спуск на воду дредноута «Вильгельм Кайзер», дирижабль графа Цеппелина и прочее в этом духе. Не помню уже точно, какие еще чудеса рекламировал мой герой. Честно говоря, текст той или иной роли в кино вообще не оставляет такого прочного отпечатка в памяти, как текст роли театральной. Если в театре, исполняя ту же самую характерную роль, я бы стремился укоренить в сознании, переварить, прожить буквально каждое, пусть даже самое пустяковое, слово героя, то в кино я, наоборот, до поры до времени отстраняю от себя текст и прежде всего стараюсь уяснить эмоциональное состояние персонажа. Потом, на съемках, оно должно естественно перелиться в действия и слова, не нарушая иллюзии сиюминутности их рождения. Может быть, именно поэтому я лучше всего работаю на первом дубле. Режиссер Али Хамраев даже называет меня «актер первого дубля». При повторе импровизация всегда теряет для меня легкость и естественность формы.

Другое дело, что импровизацию надо готовить, и к своему панорамщику я долго примеривался, подбирал костюм, грим. Отыскал на студии белую жилетку, котелок, наклеил усы, пять дней ходил в бигуди... Мне казалось, что мой панорамщик должен быть обязательно кудрявым, таким артистичным, вдохновенным шарлатаном, который, как резиновая подушка, выпустившая воздух, вдруг теряет весь свой мишурный блеск и оказывается мелким, суетным человеком, желающим принять посильное участие в базарной сваре.

Роли большие и маленькие — все они важны и каждая — по-своему. Но сегодня есть в них один, общий для меня смысл — переход к новому, более глубокому и многогранному постижению характера. Они образуют как бы мостик от минувшего «голубого» периода к иным горизонтам. И очень хочется, чтобы этот мостик был добротным и прочным.

г. Ташкент

Интервью вел Л. Маратов

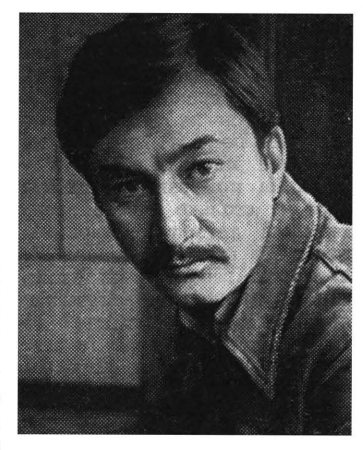
Д. Худайбергенов

Выполняя заветы мастера

«Я думаю, что актерская игра должна рассматриваться и расцениваться не как один из равноправных элементов фильма, а как главное в фильме. На игре актера строится фильм. Это актер выдуманную жизнь делает реальной. Это он не позволяет усомниться в ее достоверности!..»

Эти слова были сказаны на одном из занятий в актерской мастерской ВГИКа моим учителем Борисом Андреевичем Бабочкиным. Я запомнил их навсегда.

Однако сколько же труда стоит за этим «не позволить усомниться». Ведь одно дело, когда ты слушаешь вдохновенную речь мастера и всей душой легко и свободно соглашаешься с ним, и совсем другое, когда тебе самому, оставшись один на один с кинокамерой, предстоит воплотить образ героя. Причем героя, реально существовавшего, чья жизнь еще свежа в памяти его современников. Это как бы удваивает сложность актерской задачи, ибо всякий просчет — это уже погрешность не против вымысла, а против самой жизни. Сама реальность может превратиться в выдумку. Может ли быть бóльшая неудача для актера, играющего роль конкретного исторического персонажа? А именно такую роль я сыграл в фильме режиссера В. Пусурманова «Однажды и на всю жизнь». Моего героя зовут Еркебулан — имя вымышленное, но известно, что реальным прообразом этого героя стал замечательный казахский поэт и общественный деятель Сакен Сейфулин.



События, о которых идет речь в фильме «Однажды и на всю жизнь» (авторы сценария Г. Мусрепов и А. Белянинов), относятся к периоду становления Советской власти в Казахстане в 1921—1923 годах. Тогда на местах стали создаваться Совдепы. В этом сложном революционном процессе принимает участие и мой герой — молодой поэт Еркебулан, сотрудник только что родившейся казахской газеты. Переезжая из аула в аул, он обращается со страстными словами к беднякам, призывая их оказать поддержку Советской власти и приступить к созданию Совдепов. И вот однажды дорога приводит Еркебулана в юрту крестьянина-середняка Отырбая (его играет С. Джуматилов). Юрта Отырбая оказывается пристанищем заклятых врагов Советской власти, которые грозят Еркебулану беспощадной расправой. Однако в тот момент, когда над жизнью героя нависает смертельная угроза, он получает спасительное предупреждение от жены Отырбая и ее сестры красавицы Аклимы. В последнюю минуту Еркебулан успевает покинуть дом коварного Отырбая. Выйдя из светлой юрты в темную степь, он, прежде чем вдеть ногу в стремя и сесть на коня, видит будто призрачное видение, длящееся лишь несколько мгновений: из соседней юрты выходит прекрасная молодая девушка — сама мечта, сама красота.

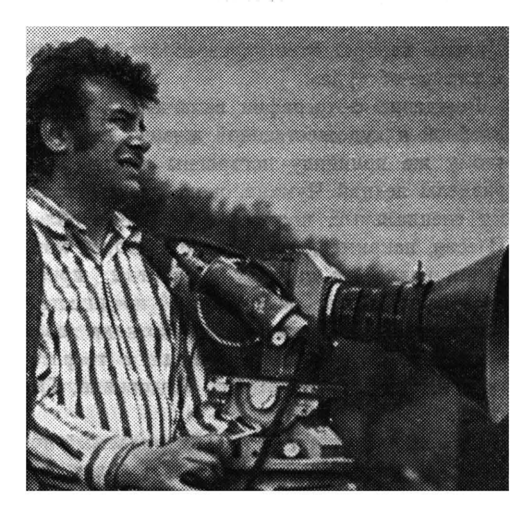
...И продолжается трудный, полный лишений и тревог жизненный путь Еркебулана, но лучезарный образ красавицы Аклимы, увиденный однажды, не меркнет со временем. Силой поэтического воображения он превращается в могучий источник творческого вдохновения. Этот романтический образ становится и духовной опорой для Еркебулана во время мучительного тюремного заключения, в годы тяжелых испытаний.

Мне кажется, лиризм является в данном случае необходимым дополнением к тому масштабному эпическому показу событий, которого добивались на экране создатели фильма «Однажды и на всю жизнь», стараясь в первую очередь воссоздать в ленте революционный пафос тех лет, накал классовой борьбы в период рождения Советской власти в Казахстане. Лишь в переплетении частного и общего, отдельной судьбы с судьбой всего народа мог появиться достоверный, жизненный образ Еркебулана.

Роль в фильме «Однажды и на всю жизнь» особенно важна для меня в том отношении, что, сыграв за последние три года семь ролей, я здесь впервые столкнулся с творческими задачами, требующими полной мобилизации всех моих знаний, всех накопленных в институте и на студии профессиональных навыков, полной внутренней самоотдачи. Такая целиком захватившая тебя работа становится не только определенной проверкой сил, но и своего рода рубежом, который дает новую точку отсчета в творчестве.

Алма-Ата

Интервью вел В. Абросов



Владимир Чумак

Быть самим собой...

Беседу ведет и комментирует Яков Бутовский

В самодельной, но очень аккуратной папке — 165 страниц, довольно плотно исписанных мелким почерком. Это развернутые тезисы лекций, которые Владимир Чумак читал на ленфильмовских курсах повышения квалификации вторых операторов. Вместе с другими ведущими операторами студии он вел курс операторского мастерства; на его долю пришлись вводные лекции, почти весь раздел фотокомпозиции, вопросы композиции кинокадра, кинопортрет, отдельные проблемы работы оператора со светом и цветом.

Я читал страницу за страницей и чем дальше, тем больше понимал: Чумак не случайно предложил мне посмотреть эти записи прежде, чем мы приступим к беседе.

Вот первая страница — вводная лекция. Чумак начинает с живописи, рассматривает отношения изображения на картине и реальной действительности, от этого идет к общим проблемам отношения искусства и отражаемой им жизни. Здесь естественно возникает разговор о восприятии произведения искусства, который захватывает вопросы пространства и времени и через рассмотрение ритма приходит к кинематографу: «Кинематограф начинается там, где начинается столкновение разных кинематографических измерений движения». На мой взгляд, эти страницы — серьезное исследование природы кино. Если в них и нет нового подхода к отдельным теоретическим положениям, то сам ход мысли — свой, оригинальный, облегчающий слушателям понимание непривычных для них понятий. Согласитесь сами, операторам, знающим, что кино — это «движущиеся картинки», такой «выход» на определение кинематографа должен запомниться, и их взгляд на киноискусство наверняка должен стать серьезней и глубже.

Вот первая страница раздела, посвященного истории фотографии: «Начало XIX века. В Гейдельбергском и Берлинском университетах Гегель читает лекции по эстетике...» Далее идут цитаты из Гегеля, краткая хронология политической жизни Франции 30—40-х годов, цитата из письма Беранже и отрывок из его песни, цитата из «Коммунистического манифеста», отрывок из «Деревни» Пушкина, даты гибели Пушкина и Лермонтова и, наконец: «Итак, 1839 год, 7 января. Непременный секретарь Парижской академии наук Араго доложил академикам об успехах художника Дагера, с помощью светового луча получившего

прочное изображение на серебряной пластинке в камере-обскуре».

Рождение фотографии включено в контекст идейной и художественной жизни эпохи. По этому же принципу построены и все другие разделы лекций Чумака, даже те, что трактуют специальные, профессиональные проблемы. И если, например, речь идет о световой композиции кадра, то анализу конкретных приемов построения такой композиции предшествуют интересные размышления о композиции вообще, о соотношении кадра и эпизода, о теоретических взглядах Эйзенштейна, Пудовкина, Гриффита.

Стремление включить рассматриваемый предмет в контекст времени, эпохи, в более широкий круг проблем, показать явление как часть некоего пласта жизни кажется мне чрезвычайно характерным не только для этого первого, если можно так сказать, «теоретико-педагогического» труда Владимира Чумака, но и для его операторской работы.

Вот характернейший пример. Фильм «Вдовы». Чумак рассказывает:

— Мне очень дорог этот фильм. Когда я прочитал сценарий, то почувствовал необходимость приближения к абсолютной достоверности, к рассматриванию земной близи, но с тем элементом обобщения, который ничего не имеет общего с хроникальностью. Пейзажные кадры на широком экране я снимал объективом 35. Прием простейший. Искривленный высокий горизонт создавал ощущение, что действие происходит на круглой земле, на ее огромном пространстве. Но сначала я это увидел на выборе натуры, поднявшись на холм. Передо мной был типичный пейзаж Смоленщины, где и снималась картина...

...Это Чумак говорил уже потом, когда мы беседовали, а до этого, читая его лекции, я стал выписывать из них отдельные фразы, иногда звучащие, как афоризмы, некоторые цитаты, примеры, с тем, чтобы вместо традиционных вопросов типа «что вы думаете о ...» предложить ему развить заинтересовавшие меня мысли. Вот примеры этих выписок — без всякой системы, в том порядке, в каком они оказались в моем блокноте по мере того, как я читал, иногда возвращаясь к уже прочитанному:

«Е. Вуйцик. «Чувство ритма подобно музыкальному слуху: оно или есть, или его нет».

— Беспрерывное движение аппарата трудно оправдать логически. Двигаться ногами зачастую легче, чем головой.

— Оператор — способник, а не автор.

— «Поэзия случайностей» прочно вошла в стилистику кино.

У. Уитмен. «Искусством искусств, высшим достоинством художественной манеры, солнцем литературы является простота».

— Эпигоны возникают тогда, когда отрывается вещественный мир от нравственного. Они из сути вычленяют только «как»; расшифровывая форму, они уничтожают суть явления.

Т. Манн. «Свет обособляет вещи и ставит каждую на ее место. Он создает пространство и время». Культура тени — это культура памяти.

— Все имеет право на существование, если оно эстетически состоялось. «У бога всего много».

Я выпечатал все эти выписки на карточки и принес их Чумаку, предложив ему самому выбрать те темы, которые его больше заинтересуют. Мы несколько раз встречались, беседовали с магнитофоном и без него. Замечу, что Чумак не очень охотно соглашался на запись разговора магнитофоном: включенный аппарат как-то сковывал его. Удивительно, но магнитофон «чувствовал» это — вполне надежно работая во всех других случаях, при записи беседы с Чумаком он то и дело начинал «бастовать».

Карточка с выпиской, вокруг которой завязался особенно оживленный разговор, касалась «поэзии случайностей». На первый взгляд могло показаться, что речь идет о той стилистике игрового кино, которая распространилась в 60-е годы и получила название «эстетики документальности», но я чувствовал, что Чумак понимает под этой формулой нечто иное. Что же?

— Мне кажется, что в последнее время в изобразительном строе фильмов способ видения стал вытесняться образом мышления. На смену динамическому искажению пространст-

ва, механическим ритмам движения пришел углубленный и созерцательный взгляд на вещи, взгляд, познающий мир. Авторы и реальность вступили в сокровенную связь; ее выражение — поэзия случайностей.

При свободном существовании актера в кадре пространство уже не могло оставаться на той ступени условности, которую навязывала жесткая завершенная композиция. Пространство кадра перестало быть фоном. Человек на экране и окружающие его предметы соединились в одухотворенное целое. Это стало координировать крупность, отменило условность фронтального портрета и «вторгающуюся» субъективную камеру. Стремление к иллюзии объективности не только происходящего, но и возникающего на твоих глазах конструктивно изменило функцию изобразительного ряда. Режиссер и оператор пришли к возможности выражения, а не изображения сути. Я бы сказал, камера стала рассказывать, а не показывать. Экран приблизился к поэзии жизненного пространства, одухотворенного гармонией света, которой подчиняются все тона. Случайность, кажущаяся необязательность вдохнули в кадр свободу и непосредственность, разрушили искусственность его замкнутости, открыли его связи с целым.

Мне всегда казалось странным противопоставлять статичность живописи динамичности кинематографа. Статика — обратная величина динамики, и в подлинном произведении живописи налицо все многообразие соотношения воли художника и реальности. Кино возвращает себе свою духовную родину — традиции изобразительных искусств. Чистота линий, музыкальность ритмов, многообразие светописи, связанной с объективностью пластичности, — все это становится необходимым, если осознаешь, что восприимчивость объектива — условие, а не результат выразительности.

— В каких же фильмах особенно заметно проявилась эта стилистика?

— Пластическую направленность кинематографа последних лет, на мой взгляд, определил фильм «Дядя Ваня», а «Зеркало» самобытно и мощно подтвердило эту тенденцию в концентрированной форме.

Светопись этих фильмов Рерберга — вершина пластической выразительности. Тайну искусства не объяснить с помощью описательных эквивалентов, но иного способа нет. Объемность фактур, поразительная стереоскопия, благородство тона, музыкальность соотношения предметов в кадре и соотнесенность между кадрами... В композициях Рерберга эффекты освещения духовной напряженностью преодолевают чувственность материального мира. Они существуют не разрозненно, не самоцельно, а организованы в сложную поэтическую партитуру, преобразующую все на своем пути. Эхо света, которым владеет Рерберг, бесконечно подвижно, в нем память и культура тени, связанные с традицией живописи.

Но повышенный интерес к светотени связан и с влиянием на кинематограф фотографии. В плодотворность этого союза я не верю...

— Простите, но как раз в фотографии очень высока культура светотени. Почему же тогда союз фотографии и кино неплодотворен?

— Моментальность фотографии требует максимальной выразительности, законченности фрагмента. А в кино каждый кадр должен нести в себе преодоление фрагментарности.

Интерес к светотени должен знать меру, он не должен превращаться в цель оператора, подменять собой интерес к человеку. Операторы, которые идут по следам Рерберга, часто не учитывают этого. Их кадры не создают изобразительного ряда, они не вступают в соотношения, а остаются фрагментами композиции. Любопытным примером в этом смысле является картина «Сто дней после детства». Как ни парадоксально, высокая культура фотографии в этом фильме чужда, по-моему, природе кинематографа. Пристрастие к разрозненным эффектам освещения, однообразное перенасыщение световых режимов, однообразная моделировка тенями создают в «Ста днях» монотонный декоративно-зрелищный ряд.

Выразительность кадра может и должна поглощаться соотношением, которое вне связи кадров не существует. И когда такое соотношение возникает, кадр можно слушать глазами. Подлинный фильм в высшем смысле — пластическое выражение музыки...

...Киноведение — очень молодая наука, медленно вырабатывающая собственную терминологию. (Точка зрения Чумака еще более категорична: «Кино еще не создало науки о себе, и многое из того, что практически освоено, не названо».) Большинство своих терминов киноведение заимствовало у других разделов искусствознания. В числе их — «пластическое», «пластичность». Чумак часто говорит о «пластичности», а ведь даже применительно к скульптуре и архитектуре, где это понятие, казалось бы, само собой разумеется, до сих пор идут споры о закономерности и границах его применения. А применительно к кино? Я спрашиваю об этом Чумака...

— Мне никогда не давало покоя это мистическое понятие — пластичность. Для меня это реальное ощущение связи части с целым, соотношение предметов друг с другом, в общем — зримая музыкальность. Не хочу теоретизировать. Попробую объяснить примером.

Когда-то мне казалось, что пластичность кадра — это как бы действие, происходящее в завязанном мешке. И по горизонтали и по вертикали все завершено и заключено в овал. Полутемно. Тональная замкнутость — все сходится к центру, все построено на рефлексах и полутонах. Абсолютно пластичными — так, как я это слово тогда понимал, — мне казались работы Эжена Карьера. Полутени, дополнительные, сближенные цвета...

Спустя несколько лет, в Афганистане, работая на фильме «Миссия в Кабуле», я отказался снимать в 11 часов дня, потому что под афганским солнцем все было ужасно плоско, бессмысленно ярко и разъединенно. В объекте были и белое платье, и зеленый куст с яркими цветами роз, и черный сюртук, и прекрасная удаленность фона, но ничего не получалось. И хотя актриса должна была улетать утренним самолетом, снимать я не стал. А назавтра в пять часов утра все удалось... Солнце только что взошло. Платье перестало быть белым, оно стало желтоватым на свету и чуть синеватым в тенях. Огромный куст с ярко-красными розами перестал быть зеленым — слабые красноватые блики роз оказались среди синеватых волн объемного массива. Даль стала емкой, она заполнилась воздухом, дымкой, влагой. И черные точки далеких кустов виноградника постепенно растворялись в синеве. Лица, желтоватые в профиль от лучей восходящего солнца, при повороте в тень становились холодными. Да и объем лица удивительно изменился: лоб стал выпуклым, нос отделился от щек, волосы потемнели. Состоялась пластичность! А ведь изменилось только положение одного источника света.

Казалось бы, все элементарно — вылепить объем, отделить свет от тени, но не так это просто. Пластичность, как я ее теперь понимаю, это и объемность, достигаемая точным соотношением тени и света. Формула тени и света, бесконечная градация этой подвижной сущности лежит в области равновесия между техникой и внутренним зрением. Величайшим мастером в создании такого равновесия был Андрей Николаевич Москвин.

Свет и тень, движение и статика объединяются в пространстве фильма в неповторимую длительность, не имеющую аналогии в других искусствах. «Целое — нечто большее, чем сумма его частей» — эта мысль Платона имеет прямое отношение и к искусству кино. По тому, как освоено режиссером и оператором пространство, можно судить о подлинности происходящего на экране.

— Вы, очевидно, не случайно сказали «режиссер и оператор». Ведь те процессы в нашем кино, о которых вы говорили, связаны в первую очередь с поисками режиссеров, по отношению к которым новые направления в операторском искусстве оказываются как бы вторичными. Не так давно в «Советском экране» было опубликовано интервью с Ионасом Грицюсом, названное «Всегда второй»[1]. Формула, конечно, слишком категоричная, но, опять-таки, не случайная. Как в вашей практике складываются отношения с режиссерами?

— Этот вопрос непрост, он связан со сложностью и своеобразием профессии кинооператора. Что же касается названия интервью, думаю, что журналист не был знаком с литовским юмором...

[1] «Советский экран», 1977, № 19.

Условия коллективного творческого процесса трудны для всех постановщиков съемочной группы. С тем большей настойчивостью я хотел бы подчеркнуть, что ситуация, когда режиссер и оператор соединяются в случайном союзе, от случая к случаю, мне кажется противоестественной. Я должен знать и ценить человека, с которым участвую в общем деле.

Последние две картины я снимал с Сергеем Микаэляном — «Премия» по сценарию А. Гельмана и «Вдовы» по сценарию Ю. Дунского и В. Фрида. У нас был, я смею так думать, максимально возможный контакт, но однажды в доверительную минуту Микаэлян произнес слова, смысл которых я целиком разделяю: «Режиссер должен быть всем. Хорошо бы и консерваторию закончить». Кинооператору тоже хочется быть всем. Коллективное творчество связано ведь не только с психологическими трудностями сосуществования, но и с утечкой авторской информации. Это неизбежно для сценариста, режиссера, кинооператора и актеров.

Мне работа с Микаэляном принесла удовлетворение. И вместе с тем мы с ним люди разного временного опыта, разных поколений. Он более зрелый человек, чем я. За его плечами фронт всего срока войны, куда он ушел добровольцем в семнадцать лет. Он находится всегда в мире выверенных наблюдений и ощущений, ему требуется сбалансированная математическая определенность. Мой же опыт, пока недостаточный, требует заблуждений риска. В работе с Микаэляном я отказался от себя. Это была добровольная и сознательная акция. Говоря расхожими словами, отказался от себя для пользы дела.

Интерпретация Микаэляна не терпит случайностей. Ясность и простота высказывания, к которым он стремится, — это цельность зрелости и мастерства. Осознавая все, я в процессе съемок должен был регулярно преодолевать искушения, связанные с той утечкой авторской, эстетической информации, о которой говорил выше. Микаэлян об этом и не подозревал. Снимая актерские сцены после длительных репетиций и точно обозначенных мизансцен, я вдруг видел то, что нельзя было предусмотреть. Выразительность пластики Леонова так многозначна, что я чувствовал — мы обкрадываем его и себя, сосредоточиваясь на его лице...

— И вы вводили поправку на крупность плана?

— Ни в коем случае! Я бы нарушил этим монтажно-драматургический принцип Микаэляна, а у него был точный ход. Мы снимали «Премию», приближаясь к персонажам по мере анализа ситуации, медленно, от сцены к сцене укрупняясь, вплоть до макрокрупных планов финала.

...Здесь нужно сделать небольшое отступление.

Кинооператор Владимир Гавриилович Чумак, лауреат Государственной премии СССР 1976 года (за фильм «Премия»), окончил ВГИК в 1959 году. Уже в 1961-м — с помощью А. Н. Москвина, у которого он работал некоторое время ассистентом на «Даме с собачкой», — он получил право снять свой первый самостоятельный фильм. Это были «Братья Комаровы» режиссера А. Вехотко — экранизация трех «детских» рассказов Юрия Нагибина. В этом небольшом (всего на один час) фильме, при всех издержках первой работы, связанных, в частности, с тем самым стремлением достичь пластичности за счет рефлексов и полутонов, о котором только что говорил Чумак, уже было важнейшее качество, отличающее все его творчество, — умение донести до зрителя свой пристальный интерес к человеку.

После «Братьев Комаровых» Чумак снял еще десять фильмов. Он работал с разными режиссерами, иногда его союз с ними был случайным, но, очевидно, не случайно именно Чумак снимал следующий после «Премии» фильм С. Микаэляна. Возникший на «Премии» «максимально возможный контакт» с Микаэляном потребовал от Чумака «отказа от себя», то есть сознательной потери какой-то своей, операторской «авторской информации». Вот почему приведенный им пример позволил поставить вопрос об авторском участии оператора в создании фильма в общей форме, в принципе.

— Вопрос авторства, на котором мы, операторы, так болезненно сосредоточиваемся, проб-

лематичен для всех создающих фильм.

В кино реализация каждого зависит от всех. В плену этого обстоятельства находится и режиссер. А как говорить о подлинности и уникальности авторского высказывания, если у материала на пути к экрану столько посредников? Между камерой и объектом существует направленное энергетическое поле, и когда ты прижимаешься глазом к лупе, объектив превращается в «субъектив». Это состояние ограничивает оператора, но оно же аккумулирует все связи, организованные перед съемкой в кадре. В мгновение съемки режиссер — человек со стороны, он не выходит на сокровенную связь с объектом. Но зато потом в его распоряжении оказывается преобразующая сила монтажа. Во всяком случае, я убежден, что ни сценарист, ни режиссер, ни оператор не являются соавторами в том единственно правильном смысле, когда средство реализации художественного замысла — общение...

— Как у Кукрыниксов?

— Вид искусства определяет средства его реализации Или человек владеет всеми тремя основными профессиями, и тогда у фильма есть автор. Или, как теперь пишут в титрах, над фильмом работали: сценарист, режиссер, оператор, художник и т. д. Естественно, не нужно понимать владение профессией в узкоспециальном смысле. Режиссер-автор прежде всего прекрасно знает возможности операторской профессии и приглашает именно того оператора, который нужен ему для воплощения его авторского замысла. Впрочем, авторское кино, о котором я только что рассказал, пока представлено лишь несколькими именами...

...Чтобы мой следующий вопрос к Чумаку, прямо связанный с проблемой операторского авторства, был понятен, придется сделать еще одно отступление.

В 1972—1973 годах в польском журнале «Кино» были напечатаны статьи операторов со столь мрачными прогнозами, что один из участников разгоревшейся дискуссии назвал ее «футурологической паникой». Статья оператора А. Костенко, тогда уже прославившегося фильмом «Жизнь Матеуша», а сейчас — что весьма характерно — ставшего режиссером, называлась: «Те, которые пишут, те, которые диктуют, и машинистки, или Участие оператора в создании фильма». Уже из названия было видно, что Костенко не без сожаления, правда, но вполне уверенно полагает: оператор постепенно превращается в машинистку, механически печатающую под диктовку. Еще дальше пошел его учитель по Лодзинскому киноинституту, старейший польский оператор профессор С. Воль: «Я считаю, что профессия оператора обречена на полное исчезновение». А вот заключительная фраза из статьи операторов К. Конрада и Я. Корцелли: «Электронная революция в кинематографе безусловно вызовет далеко идущие перемены в работе оператора, равно как и режиссера, и в перспективе приведет к объединению этих профессий в одну профессию постановщика зрелища».

Основанием для этих заявлений были не только заметные успехи электронной техники, в частности, быстрое распространение магнитной видеозаписи, но и появление новых камер и пленок, упростивших многие операторские профессионально-технические навыки, необходимые для того, чтобы изображение имело высокое качество. И режиссеры не преминули этим воспользоваться. Так, известно, что Д. Понтекорво сам снимал некоторые эпизоды «Битвы за Алжир», а С. Кубрик взял на себя функции оператора при съемке одной из сложных по движению сцен «Механического апельсина». Особое значение в этом смысле имеет появление дистанционно управляемых камер с телевизионным визиром, ибо режиссер получил теперь возможность видеть в момент съемки то, что снимает камера.

Чумак был в числе первых операторов «Ленфильма», использовавших систему дистанционного управления камерой, первым он с успехом применил и усовершенствованную систему, включающую в себя новый кран с плавно меняющейся длиной стрелы. Поэтому я и спросил его о том, как влияет появление этой новой техники на взаимоотношения режиссера и оператора? И можно ли сказать, что тот единый, владеющий тремя профессиями автор фильма, о котором он говорил, это в идеале и есть «постановщик зрелища», как его назвали

Евгений Куманьков

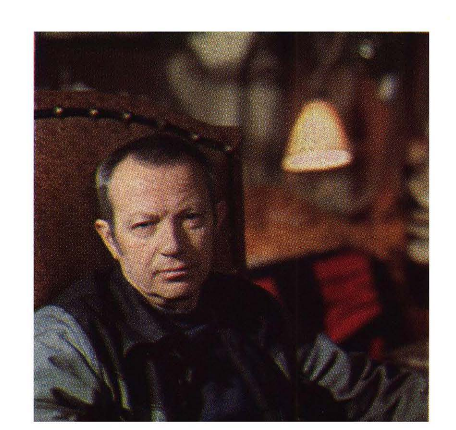
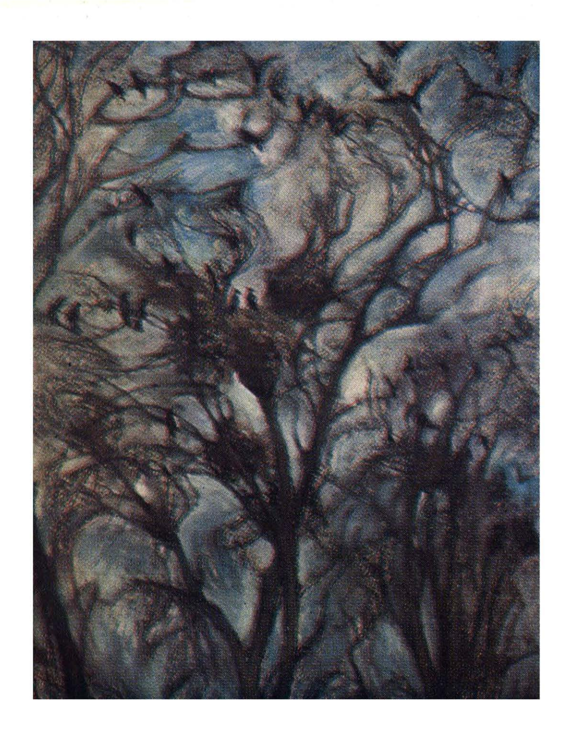


Фото В. Бондарева

«Пиковая дама»

«Двенадцать стульев»



Деревья (живопись)

«Двенадцать стульев»



«Царь Федор Иоаннович»
(эскиз к спектаклю Малого театра)



«Война и мир»

«Иван Васильевич меняет профессию»

польские операторы? И как вообще он, Чумак, относится к пессимистическим прогнозам польских коллег относительно операторской профессии?

— Я верю в неповторимость человеческой личности, при чем здесь электроника? Если мы убеждены в том, что кино — это искусство, а не чудо техники, то не важно, как будет называться человек, реализующий с помощью кино свой взгляд на мир.

Что касается «оператора, постепенно превращающегося в машинистку», мне это заявление кажется невежественным. Два кинооператора, их может быть и три, и больше, снимая одной камерой, теми же объективами, в одинаковых технических условиях, с одним и тем же режиссером (представим себе такую лабораторную ситуацию), никогда не снимут идентичного изображения. Это азбучная истина. Костенко переходил в режиссуру, его перестала удовлетворять мера высказывания оператора в фильме, этим и вызвано его суждение. Я вообще не склонен сводить проблемы создания фильмов к психологическим трудностям существования оператора в съемочной группе. Кино возникает в уникальных условиях слияния разных творческих потенциалов или вопреки ему. И это «вопреки» тоже может быть позитивным. Для меня важен результат. Думаю, он важен для всех, кто относится к своей профессии без самолюбивых притязаний.

Вопрос усовершенствования техники и ее освоения — это вопрос времени и возможности решить проблему авторства в кино без посредников. При нынешнем положении вещей режиссер не владеет технологией процесса в той мере, в какой возможен абсолютный контроль. Отчуждающие отношения режиссера с техникой — помеха. На «Премии» я пользовался разработанной на нашей студии системой дистанционного управления камерой на кране со стрелой-гармошкой. Мобильность крана очевидна. Поддерживая камеру во взвешенном состоянии, он позволяет свободно следовать за актером, который может двигаться в широких пределах, не приспосабливаясь к оператору. Во время съемки я находился в камервагоне за пультом управления. Но отсутствие оператора на съемочной площадке оказалось непривычным и для режиссера и для актеров. А однажды ошибка, допущенная дольщиком при передвижении стрелы крана, навсегда отбросила Микаэляна от такого способа съемки. Не могли разрушить возникшего отчуждения и просьбы актеров, оценивших преимущества движения без отметок.

Раньше с этой же системой я работал на съемках фильма «Здесь наш дом». Съемки проводились в павильоне студии, пульт управления находился рядом, так что существовал прямой контакт с режиссером и актерами. Виктор Соколов пользовался системой дистанционного управления и в предыдущих своих картинах, отлично знал ее возможности и строил мизансцены, исходя из них. Микаэлян столкнулся с этой системой впервые, и ему нужно было преодолевать психологический барьер. Но в общей сложности на «Премии» мы сняли этим методом более 400 полезных метров.

— По-видимому, можно сказать, что новая техника, позволяя режиссеру точнее, конкретнее задавать и контролировать композиционное решение, все-таки больше полезна оператору, расширяя его возможности...

— Идеально было бы, чтобы режиссер и оператор в равной степени владели технологией процесса. Это создало бы большую определенность и в отношениях и в работе. Иногда режиссер удивляется крупности в материале, а оператор страдает от разрезанной в монтаже панорамы. Расширить возможности полезно всем, тем более что пока друг без друга мы существовать не можем В последнее время мной овладела странная идея, тоже связанная с новой техникой, но она не осуществима без режиссера, а убедить ведь можно только экраном. Попробую объяснить.

Я вдруг ощутил расточительность экранного времени, недостаточную информационную насыщенность кадра. Потенциальные возможности кино стеснены инерцией, связанной с фотографичностью, с буквалистской реконструкцией реальности. А что если попытаться, не меняя границ композиции, сделать кадр более емким? Изображение в кадре распределяется по горизонтали. Достаточно изменить перспек-

тиву, и мы располагаем вертикальным заполнением пространства при той же рамке.

— Вы мне рассказывали когда-то, как снимали построенный по такому принципу кадр в фильме «Миссия в Кабуле»...

— Этот кадр просто свидетельствует о пользе знаний. Я давно собираю старые персидские миниатюры, их знание повлияло на меня, как только я оказался на Востоке. Снимая в Афганистане сцену дуэли, мы с режиссером Леонидом Квинихидзе расположили актеров на плоской крыше дома. Это дало один горизонтальный срез. Под ними, на уровне земли, был пахарь с волами — второй горизонтальный срез. Над ними, в глубине, заснеженные горы образовали третий горизонтальный срез. Такое построение по вертикали сделало общий план сцены более многозначным. Но здесь не было того, о чем я говорю сейчас. Линейная перспектива сохранялась. Я же хотел бы попробовать в кино перспективу обратную.

Линейная перспектива возникла при оформлении задников театральных постановок для иллюзии прорыва пространства за сценической площадкой. Это было в пятом веке до нашей эры. Очень скоро она была отвергнута как искажающая правду соотношения предметов. Брунеллеско и Учелло вернули эту иллюзорную диковину, и вот уже пять веков мы верим, что нет стены, а есть удаляющееся пространство. Золотое сечение прямой перспективы проламывает стены, линии схода обратной — направлены в глаза зрителя. Искусство средневековья не относилось к зрителю, как к наблюдателю. Оно рассчитывало на зрителя, включая его в круг изображаемых событий. Веками отрабатывались правила заполнения листа миниатюры, плоскости картины. Постепенно точка зрения в процессе освоения пространства листа поднялась выше привычной, площадь обзора значительно увеличилась. На плоском листе стало возможно разместить три, пять и более фаз происходящего действия. Пластическая информация распределялась по принципу кулисного построения, по принципу иконной горки и по принципу последовательного изображения повествовательного сюжета. Зритель сам моделировал последовательность происходящего, реконструируя в воображении промежуточные фазы. Художник доверял зрителю, но при этом рассчитывал заполнение листа так, чтобы зритель был окружен и захвачен происходящим. Вот композиция нидерландского живописца Дирка Боутса «Пленение Христа»...

...Чумак развязывает папку и быстро находит в стопке листов хорошую цветную репродукцию картины Боутса. Это только одна папка из очень многих, в которых собрана прекрасная коллекция репродукций персидских и индийских миниатюр, русских икон, картин средневековых художников Европы, импрессионистов и постимпрессионистов. В дополнение к этому — превосходное собрание книг и альбомов. Не менее интересна и коллекция, посвященная истории фотографии. Добавлю, что все репродукции аккуратнейшим образом наклеены на паспарту из белой бумаги. Также аккуратно хранятся наклеенными на белые карточки с прорезанными окошками негативные срезки всех фильмов, которые снимал Чумак и на которых он работал еще ассистентом. Среди этих карточек самая ценная для него та, где негативы Москвина из «Дамы с собачкой»...

— ...Дирк Боутс событийное время сжал тремя мизансценами, решенными в обратной перспективе. Пять страниц текста Евангелия художник выразил единой композицией. Точка зрения поднята, игровая площадка скатывается на зрителя. Крупно, с композиционной четкостью разработаны Иуда, целующий Христа, и опознание стражниками; вторая группа — Христос у Понтия Пилата — обобщена; третья — отрекшийся и удаляющийся Петр — существует в глубине в более свободном пространстве.

Два аспекта обратной перспективы представляют для кинематографа потенциальный интерес: разномасштабность предметов в одной композиции и высокий горизонт. Первый аспект усиливает эффект присутствия, второй увеличивает игровую площадку, а значит, и объем информации. Односложный акцент внимания зрителя замещается избирательным. Современная наука уравнивает между собой прямую и обратную перспективы. И если обратная перспектива — норма нашей зрительной системы в связи с ближними расстояниями, то прямая — с да-

левыми. Обе перспективы условны и не адекватны естественному пространству.

...Я записываю слова Чумака, а сам вспоминаю, что нечто похожее — о стремлении современной режиссуры избегать пустот в кадре, использовать каждый участок экранной поверхности — говорил Г. Рерберг на дискуссии в редакции «Искусства кино» (1977, № 6). Однако у него речь шла о том, чтобы заставить зрителя воспринимать все пространство кадра, а не только первоплановое действие. Чумак же, насколько я понимаю, хочет показать в кадре одновременно несколько фаз действия. Мне кажется, что это противоречит самому принципу кино — искусства не только пространственного. Я говорю Чумаку, что он пытается заменить монтаж временной монтажом пространственным, напоминаю о кадрах, построенных по типу «триптиха». Некоторое время мы спорим; Чумак достает все новые и новые репродукции (заодно показывает мне картины Карьера — я, признаться, плохо знал этого художника, а именно он и заставил Чумака заняться поисками кинопластичности). Спор ни к чему не приводит — каждый остается при своем мнении. Но я, конечно, согласен, что окончательно решить спор может только экран... Все же еще один вопрос я задаю:

— А что станет делать актер в таком кино?

— Обратная перспектива позволяет концентрировать не только событийное время, но и психологическое. Один и тот же актер может существовать в кадре единовременно в разных состояниях. Это позволит глубже и точнее анализировать поведение человека, противоречия его поступков, сложность его души. Мы сможем следить за актером не только когда он произносит слово, но и на подступах к нему. Мне кажется даже, что проблема экранизации большой литературы перестанет при таком решении кадра быть проблемой. В отличие от подлинной литературы кино ведь много времени тратит на банальности. Сконцентрированный язык кино сделает их ненужными.

...Такое «многофазное» построение кадра, на мой взгляд, прямо связано с проблемами освещения, и я нахожу карточку, на которую выписаны из лекций слова Томаса Манна из «Иосифа и его братьев»: «Свет обособляет вещи и ставит каждую на ее место. Он создает пространство и время». В ответ Чумак достает переписанную им когда-то статью А. Н. Москвина 1927 года и находит такое место: «...соотношением и характером светотени оператор поможет не только запечатлеть на пленке происходящее перед аппаратом, но и передать весь смысл и эмоциональность момента». Зачитав его, Чумак говорит:

— При современном уровне кинематографа со свободным мизансценированием, дающим актеру максимальную возможность передвижения в кадре, легче ставить рассеянный свет. Но потери от этого так велики, что невольно возникает ностальгия по четкому композиционному построению, по ушедшей пластике...

— Кстати, эта создаваемая светом пластика была как раз той областью работы оператора, где он мог проявить наибольшую самостоятельность, передать свой авторский взгляд на происходящее.

— Пожалуй, вы правы...

— Так мы снова подошли к проблеме «режиссер — оператор». С ней связан мой последний вопрос: могли бы вы определить основное качество режиссера, наличие которого принесло бы вам удовлетворение?

— Чувство безупречной совести. Оно — условие той меры боли за человека, которая и называется любовью к нему. При наличии такого чувства нет места злобности и мелким страстям. Я уверен, что при современном уровне техники человек, обладающий культурой и не бог весть какой, может поставить фильм не хуже, чем у людей. Но режиссер — не профессия, а незаурядность личности. Мне не хотелось бы выглядеть судьей, но и положение безучастного свидетеля меня не устраивает. Я ушел с шести картин, где мне на съемочной площадке приходилось слышать: «Старик, помнишь у Антониони как это было сделано, давай попробуем...»

И в этой связи я хотел бы еще раз сказать о Сергее Микаэляне. Работать с ним трудно. Но как, оказывается, важно знать и чувствовать, что режиссер верит в добро. И убежденность свою готов отстаивать в каждом кадре.

Фильм у Микаэляна уже решен на бумаге. В процессе съемок невозможны случайности импровизации. Мое желание соединить его двухметровые отрезки отрепетированных кадров всегда встречало однообразное: «Гаврилыч, зачем?» Нарастания напряжения и его спады — все вычислено. И мы заранее расписываем фокусное расстояние объективов, которыми будет сниматься та или иная сцена. Степень крупности Микаэлян контролирует мелом по пуговицам на пиджаках актеров. Крупными планами он пользуется в моменты разрешения напряженности, смыслово, а не формально-ритмически. В начале нашей работы на «Премии» арифметичность такого метода казалась мне катастрофичной. Но я был побежден подлинностью в кадре, невероятной самоотдачей и той мерой ответственности режиссера, которая неизбежно делает тебя его сторонником.

«Гаврилыч, завтра выходной у группы, поехали, может, найдем что-нибудь». И так каждый выходной, все четыре месяца экспедиции «Вдов» мы искали на Смоленщине деревню, избу, кофту, валенки, платки, пейзаж, дорогу. Тяжело — после ранения — перенося тряску в машине, Микаэлян ради финального кадра провел со мной в дороге не менее восьмидесяти часов.

После натурного съемочного дня — длительные репетиции с каждым актером за день до съемки. В результате можно снимать так, как мы снимали в «Премии», когда весь ансамбль актеров был в кадре всего два часа. А некоторые актеры вообще до этого не видели друг друга на съемочной площадке...

Мера правды, к которой стремится Микаэлян, не терпит ни случайностей, ни малейших неточностей. На «Вдовах» я увлекся живописностью задачи и снял избу Лизы в голубом тоне с пламенеющими в закатном солнце розовыми занавесками на окнах. Но тональная живописность разрушила подлинность фактуры и, в конечном счете, смысл эпизода. Микаэлян категорически потребовал пересъемки. И мы пересняли избу, находясь в очень жестком актерском графике...

Правда о человеке для Микаэляна и есть поэзия подлинности. Она неброска, скромна и требует мужества быть самим собой.

...Наша беседа закончена. И мне немножко грустно, грустно потому, что, наверное, трудно повториться той неожиданной радости открытия, которую я испытал, когда в первый раз начал читать исписанные мелким почерком листы из серой папки и стал открывать для себя нового Чумака. А ведь мне казалось, что я уже хорошо его знал — по экранным работам, по встречам в ленфильмовских коридорах, наконец, по тому интервью, что я уже брал у него однажды, — о том, как снималась «Премия»

Радость открытия... Я уверен, что Владимир Чумак еще принесет ее кинозрителям.

Залог этого — в его поисках новых выразительных средств. Можно спорить о том, возможна ли в кино обратная перспектива и «многофазное» построение кадра, но уже само стремление к подобным художественным решениям, отвечающим, кстати, общей тенденции к увеличению эмоциональной и информационной емкости экранного изображения, нельзя не признать плодотворным.

Залог этого — в его верности прекрасным традициям ленинградской операторской школы, традициям, идущим от великого Москвина и так заметно проявившимся в лучших из снятых Чумаком фильмах, и прежде всего в том, как неуклонно подчинял он изобразительную стилистику драматургии фильма.

Залог этого — в том интересе и «пристальном внимании к человеку», о котором он говорил, и в том, что его не устраивает «положение безучастного свидетеля», наконец, в его неизменном стремлении быть самим собой.

Ленинград

А. Липков

Все краски палитры

В споре о стиле современного кинематографа прозвучали и предостерегающие ноты: Е. Л. Дзиган обратил внимание на опасность оправдания эклектики под видом утверждения многоязычного, многостилевого решения фильма. «...Совершенно бесспорно, — размышляет он, — что идейно-художественное единство является основополагающим принципом стиля!» И далее: «Если в фильме смешиваются разные стили — это скорее говорит об эклектизме авторского произведения, чем о некоем разнообразии языков-стилей, уживающихся в одном фильме». Итак, смешение стилей — это эклектика.

Что ж, и вправду на наших экранах куда как часто можно увидеть картины, не имеющие своего стилевого решения, представляющие собой либо нечто аморфно-невнятное, либо набор кадров-цитат, кстати и некстати нахватанных из разных фильмов, не сплавленных единым дыханием авторской мысли. Стилистическая чересполосица встречается иногда и в фильмах вполне достойных, снискавших признание зрителей (для примера можно вспомнить «Аты-баты, шли солдаты» Леонида Быкова). Так что в тех случаях, когда разностильность есть результат отсутствия либо авторского творческого лица, либо профессионализма, либо, что тоже не редкость, чувства кинематографа, либо, наконец, авторской последовательности в осуществлении избранной концепции, можно только присоединиться к мнению Е. Л. Дзигана, к категоричности его неприятия эклектики.

Однако бывает и так, что и в точно решенном фильме вдруг появляется кусок, словно бы взятый откуда-то напрокат, раздражающий своей чужеродностью в общем контексте. Такие кадры, в частности, возникают и тогда, когда режиссер, не сумев отбиться от настойчивых требований и дружеских советов редактуры, идет на компромисс и начинает «высветлять финал». Сколько таких финалов, скрепленных с организмом фильма лишь ацетоновым клеем, можно припомнить и в стародавние и, увы, в совсем недавние времена. В этом списке найдется место и для «Звезды», и для «Председателя», и для «Чужой родни», а если говорить о примерах совсем недавних, то и для «Вдов» С. Микаэляна. Велеречивый финал этой картины, завершающийся открыточным кадром алых тюльпанов, откровенно чужероден скупому, лишенному внешней эффектности стилю рассказа.

Впрочем, мы несколько отвлеклись в сторону от главного существа высказанной Е. Л. Дзиганом мысли. А она, безусловно, требует к себе внимания, ибо ставит под сомнение саму плодотворность начатого В. Михалковичем разговора о стилистике современного кинематографа. Точнее, могла бы поставить, если бы автор статьи довел свои мысли до логического конца. Пока же имеется немалый простор для сомнений и неясностей. Что говорить, идейно-художественное единство — основа основ. Только как оно проявляется? Исключает ли оно возможность смешения разных стилей? Требует ли некоего однородного языка фильма? А может быть, и языка всего кино?

Ведь если следовать логике рассуждений Е. Л. Дзигана, то окажется, что художественное единство должно быть присуще не только фильму как самостоятельной единице, но и всему советскому кинематографу в целом, ибо ми-

---

Начало дискуссии о стилевых направлениях в современном советском кино см.: «ИК», 1978, № 1, 2, 3, 4, 5.

ровоззренческие основы его, как известно, едины. А раз так, то не стоит ли и различные стилистические течения, возникающие в нем, рассматривать как проявление эклектизма, вторжения в него чуждых веяний? Не логично ли, в самом деле, посчитать, что если кинематограф един, то и стиль его должен быть един? А раз так, то следует рекомендовать режиссерам снимать комедии, драмы, детективы, мюзиклы, историко-революционные и т. п. ленты в некой единообразной стилистике...

Я не настаиваю на том, что именно такие мысли хотел высказать Е. Л. Дзиган, но его исходные тезисы никак не возбраняют возможность развить их в подобном направлении. И тогда мы придем к тем самым постулатам, от которых наш кинематограф, слава богу, уже давно ушел, но ушел, понеся немалые потери.

Однако и в те времена, когда подобные теоретические заповеди были в чести и в ходу, советское кино в них не укладывалось. Были фильмы Довженко и фильмы Эйзенштейна, фильмы Савченко и фильмы Герасимова. Был кинематограф поэтический и прозаический, романтически возвышенный и житейски «будничный». И сколь бо́льших успехов ни добивались в известные периоды борцы за единую стилистику советского кино, Эйзенштейн вопреки им по-прежнему оставался Эйзенштейном, а Довженко — Довженко.

Если мы вернемся к проблеме стилистического единства одного, отдельного фильма и обратимся опять же к опыту классиков, то придется удостовериться, что и они не избежали греха «эклектики». Ну, скажем, «Старое и новое» Эйзенштейна. Насколько не похожа по стилистике сцена крестного хода на сон героини, в котором она видит будущее своего колхоза! Должны ли мы на этом основании сделать Эйзенштейну выговор за разностильность? Или, может быть, это все-таки не эклектика, а единство в глубоком и полном значении этого слова, но единство, рождающееся из борьбы противоположностей, борьбы старого и нового, — единство диалектическое?

Или возьмем для примера «Поэму о море» Довженко. Боюсь, что и этому классику могло крепко достаться от Е. Л. Дзигана: слишком уж он «напозволял» себе по части смешения языков и стилей. То у него речь идет от лица автора (не просто некоего как бы объективного повествователя, но от своего, довженковского «я»), то от лица героев, то перед нами приметы сегодняшней жизни, то мы возвращаемся во времена скифов, то вообще воочию видим то, чего не было и не будет. Довженко в этом фильме впервые в кино ввел форму сослагательного наклонения, считавшуюся до того невозможной на экране. В сценарии Довженко герой думает: «Если бы я сделал то-то и то-то...», и на экране мы воочию видим, как все это происходит на самом деле: как оплакивают девушку, бросившуюся в реку, как ее отец испепеляет громами гнева негодяя, осквернившего ее любовь. Но все это лишь «если бы», все происходит в воображении героев... Быть может, и сегодня в нашем кино не найдется столь яркого примера смешения языков, стилей, повествовательных пластов...

Впрочем, нельзя не признать, что стилистическое разнообразие нашего кинематографа — завоевание главным образом последнего периода в его истории. И что смешение в одном фильме разных языков и стилей в пятидесятые и все им предшествующие годы было скорее исключением, чем правилом. Язык кино изменился, и причины этих изменений, думается, следует искать прежде всего в драматургии.

Сегодняшний кинематограф не довольствуется просто рассказом сюжета, истории. Он не довольствуется и преподнесением зрителю некой суммы готовых к усвоению знаний. Драматургия современного фильма стала сложнее. Сложнее не за счет насыщения ее обилием перипетий. Напротив, весьма часто за счет сведения к минимуму хорошо придуманных фабульных поворотов и — поэтому — углубленной проработки психологической, философской сути сюжета. Мысль фильма не преподносится зрителю как априорный, очевидный и помимо фильма постулат. Она должна вызреть в самом ходе повествования, выдержать испытание на прочность в столкновении с другими жизненными позициями, войти в сознание зрителя, обогащенная тем духовным опытом, который он вместе с ней постигает. Зритель сам должен

искать решения поставленной перед ним нравственной проблемы, подвергать пересмотру свои прежние представления о жизни, принимать живое участие в идущем на экране споре. Внутренний спор становится формой строения целого ряда примечательных, значительных для всего киноискусства фильмов.

В качестве примера можно сослаться на «Лютого» Толомуша Океева. Как легко и просто чувствовал бы себя зритель, если бы авторы фильма встали на позицию кого-то одного из отстаивающих свою истину героев. Напрашивается, что таким героем должен был бы стать Хасен: он говорит о добре, он учит мальчишку воспитывать своего питомца-волчонка добротой и лаской — доброта найдет отзвук в сердце зверя. Но как ни прав Хасен, его оппонент в споре — бедняк Ахангул, верующий лишь в силу зла, тоже не лишен своей правоты. Он знает: никогда волк не станет собакой. Горький опыт жизни научил его науке ненависти: прав тот, на чьей стороне сила. Худо быть добреньким в мире, который живет по волчьим законам. Кто из них прав? Кто виноват в гибели мальчишки, ставшего жертвой спасенного и выкормленного им волка? Каждый из героев готов винить в этом другого. Если бы Ахангул не «учил» волка плеткой, тот не сбежал бы к своим диким и вольным братьям. Если бы Хасен не учил мальчишку доброте, тот не пошел бы так доверчиво навстречу лютому хищнику. Виноват каждый из героев. А точнее — виноват мир, построенный на жестокости и насилии, на социальной несправедливости. Добро и зло не могут существовать как абстракции в конкретно-социальном мире. Но к этому выводу должен прийти сам зритель, он должен примерить на себя позицию каждого из героев, понять, что в ней истинного и что ложного. Авторы дают ему эту возможность — самому искать ответ на поставленные вопросы.

Спор идет и в «Чудаках» Эльдара Шенгелая — спор об истинных ценностях человеческой жизни. И хотя серьезность его спрятана за иронической и даже легкомысленной интонацией, это не снимает остроты столкновения узколобого, сиюминутного прагматизма и возвышенной веры в мечту, в любовь, в бескорыстное «чудачество», украшающее и движущее вперед мир.

«Лютый», «Чудаки» — это фильмы-притчи, и потому полюса спора разведены и обозначены в них с особой отчетливостью. Но можно припомнить и немало фильмов других жанров, вполне канонических и традиционных, куда также вторгается пламя нравственного спора. Взять, к примеру, «Рабу любви» Никиты Михалкова. Одна из важнейших внутренних тем этой мелодрамы — спор о месте кинематографа в борющемся, расколотом гражданской войной мире. Он может навевать, как и в безвозвратные дореволюционные времена, сладкие грезы и может воевать, быть оружием, рассказывая суровую правду о том, что действительно происходит в мире. Принять ту или иную сторону в этом споре — значит определить свое место в жизни, в идущей борьбе.

Множественность точек зрения, высказываемых участниками экранных споров-диалогов, нередко влечет за собой и многоязычие и разностильность, вызывающие к себе столь отрицательное отношение Е. Л. Дзигана. Но что поделаешь, когда даже в рассказе, идущем как бы от бесстрастного третьего лица, камера, словно бы невольно, становится на точку зрения то одного, то другого героя, вносит в повествование элементы субъективного видения, высказываясь от лица самого персонажа. А весьма нередко субъективность такого высказывания еще и намеренно подчеркивается режиссером, обретая в общем контексте принципиально важный смысл.

Показательный пример тому — картина Баграта Оганесяна «Осеннее солнце». В ней идет спор о счастье, и ответ на этот спор дается не дидактически, не «в лоб», а через столкновение на экране различных стилистических пластов.

Необходимость в различных стилевых пластах диктуется в современных фильмах не только, если можно так выразиться, диалогичностью внешнего порядка. Диалогичность может быть и внутренней: герой как бы вступает в разговор с самим собой, со своим прошлым, как в «Подранках» Н. Губенко, где сталкиваются сегодняшние размышления героя с па-

мятью его тяжелого сиротского детства, где через прикосновение к этим воспоминаниям герой идет к осознанию самого себя. Иная стилистика кусков воспоминаний нужна была здесь не просто для того, чтобы отбить дистанцию времени, но для того, чтобы окрасить их глубоко личным, горьким, щемящим и светлым чувством. Приведение к единому стилистическому знаменателю было бы здесь равносильно потере самого важного в этих кусках — отношения героя фильма к своему прошлому, нашего сопереживания этому отношению, приобщения к переживаемой автором боли и радости. Для выражения этих внутренних переживаний авторская интонация не менее важна, чем сами факты и события. Уверен, что какие-то из тех давних воспоминаний Губенко мог бы заменить другими, что-то опустить или что-то добавить, но потери этой интонации, резко отличной от «объективного» повествования в современных эпизодах фильма, ничто не могло бы восполнить. Те чувства, о которых рассказывает нам автор, нельзя было передать косвенно — в них надо было погрузиться, войти изнутри. А потому единообразная нота, единообразный стиль в таком рассказе были бы, мне думается, равносильны лжи.

Кстати, чувство неправды и впрямь возникает в тех фильмах, где воспоминания лишены окрашивающего их индивидуального чувства — героя или автора. Примеров, наверное, можно отыскать множество, возьмем совсем недавний — телевизионный фильм Игоря Шатрова «И это все о нем». Многочисленные ретроспекции, идущие от лица самых разных героев, пересказаны в нем одним и тем же безлично-авторским языком. Даже там, где, казалось бы, важнее всего реставрация фактов, необходимых следствию, а не отношения к ним того или иного персонажа, эта потеря не проходит незамеченной. А временами интонационная ложь перерастает в ложь фактическую: скажем, один из персонажей преспокойно рассказывает о том, чего сам никак не мог знать и видеть, что происходило за закрытыми дверями соседнего дома. Впрочем, на фоне многих сюжетных несообразностей эта, стилистическая, может показаться не столь уж существенной...

Стилевое единство, понимаемое как стилевая однородность, оказывается в подобных случаях формой стилевой энтропии, изнанкой стилевого хаоса. Сложная драматургия (а именно такой стала драматургия современная) требует разных красок палитры. Они могут взаимоотталкиваться и взаимоотрицать друг друга, контрастировать, диссонировать, но в итоге сплавляться в диалектическом единстве. Единство не есть статика, не есть тождество составляющих его частей. Как известно, едины и борющиеся противоположности. Если исключить эти противостоящие друг другу полюса, в том числе и полюса стилистические, мы обедним и возможности драматургии, снивелируем, обстругаем живое течение фильма, а в итоге утратим и силу того отклика, который фильм способен вызывать в зрителях. Стилистика, об этом уже напоминал в своей статье Ю. Богомолов, — не некая, безразличная содержанию форма. Она есть средство осуществления этого содержания, средство самое активное.



Признаться, я позавидовал статье Б. Рунина «Непреложности и парадоксы стиля», таланту ее автора находить для каждого из режиссеров — самых ярких, самых талантливых мастеров нашего кино — свое место на полочках поэтического и прозаического кино, одарять их фильмы этикетками «психологической документальности» или «хроникальной изобразительности». Кино, по Рунину, ныне «Великий повествователь». Иное, конечно, тоже возможно, но в существе своем ущербно. «Жизнеподобие, достоверность, натуральность — такова неизбежность искусства, пока оно создается с помощью объектива и микрофона». Правда, критик не указал, с помощью какого именно объектива. Скажем, объектив 9, 8, которым Урусевский почти целиком снял фильм «Я — Куба», вносил решительные коррективы в иллюзию «жизнеподобия» и «натуральности», создавая иную, антижизнеподобную, антинатуральную достоверность — достоверность поэтическую. Поэтому исключительно в целях логической завершенности концепции, хотелось бы попросить Б. Рунина в следующий раз точно указывать,

какими именно объективами позволительно снимать, чтобы не вносить парадоксальных нот в непреложную стройность его представлений о кинематографе.

Впрочем, в своих теоретических посылках Б. Рунин не нов. Он лишь более изящно и отточенно излагает концепции Кракауэра, хоть на словах и осуждает «кракауэровскую догматику». Жаль, что книга Кракауэра была переведена у нас с таким опозданием. Случись это лет на десять раньше, мы, быть может, уже благополучно перевалили бы через болезнь «жизнеподобия и натуральности», закалив себя против теоретической однобокости.

Заметим также, что убедительность концепций автора «Природы фильма» сильно померкла в свете нашей последующей кинопрактики. Тенгиз Абуладзе, Эмиль Лотяну, Булат Мансуров, Эльдар Шенгелая, Георгий Шенгелая, Юрий Ильенко, Леонид Осыка, Михаил Кобахидзе в рамки «объективно-микрофонных» концепций никак не влезают, не говоря уже о десятках других, которые тоже тем или иным боком в них не укладываются. И уж, конечно, не поместиться здесь творчеству Александра Довженко. Так что не лучше ли уж позволить некоторую теоретическую «всеядность», погрешить против аристотелевой строгости концепций и принципов, но зато получить право не исключать из русла развития советского кино многих замечательных мастеров, в своем творчестве стилистически полярных и друг другу и, увы, порой даже вкусам Б. Рунина.

Что поделаешь: и жизни и искусству нужны противоположности. Они не разрушают единство нашего кинематографа, но, напротив, создают его, оплодотворяют и поэтическую и прозаическую ветви, дают им импульс для движения вперед, для саморазвития. Разными путями они идут к единой цели: разными средствами выражают одни и те же большие человеческие истины.

Кстати, позволю предположить, что те имена, которые Б. Рунин выдвигает в качестве антиподов, гораздо ближе, не говоря уже — нужнее, друг другу, чем то может показаться поверхностному взгляду. Скажем, Алексей Герман и Андрей Михалков-Кончаловский.

Противопоставление их фильмов предваряется рассуждениями критика о творчестве Иоселиани. «...Бесстрашие его стиля, — пишет Б. Рунин, — нечто иное, как реакция реализма на те псевдоромантические, квазипоэтические фильмы с кинжалами и бурками, которыми еще не так давно славилось грузинское кино. В этом контексте я даже готов истолковывать фильм А. Германа «Двадцать дней без войны» как прямую полемику с «Романсом о влюбленных» А. Михалкова-Кончаловского».

Нельзя отказать в бесстрашии и в уверенности и самому Б. Рунину, столь недвусмысленно поставившему рядом «Романс о влюбленных» и экзотические боевики с кинжалами и бурками. Исходя из контекста фраз, педалируемого критиком, нам, как очевидно, следует считать «Двадцать дней без войны» реакцией реализма на «псевдоромантический, квазипоэтический» «Романс...» с его... ну, скажем для симметрии тезиса, гитарами и мотоциклами.

Так ли это? Задумаемся над тем, сколь правомерно подобное мнение.

В чем поэзия «Романса о влюбленных»? В развевающихся на ветру волосах? В белых стихах, которыми изъясняются герои? В песенках-шлягерах и оглушающих битовых ритмах, которые обрушивает на нас экран? Если бы поэзия «Романса» заключалась только в этом, невелика цена была бы и ей и фильму: тут уж нам пришлось бы согласиться с Руниным в его монолитно-негативном отношении к квазипоэзии и псевдоромантике детища Михалкова-Кончаловского.

Однако фильм его слишком «эклектичен», чтобы выдержать столь монолитное суждение. Он состоит из двух конфликтующих, взаимоотрицающих новелл, как бы увиденных глазами двух разных персонажей. Впрочем, персонаж в обоих случаях един, он лишь предстает в различных состояниях своей души: в первой части захлеб любви, во второй — мрак души, погасшее чувство. И здесь уж — ни гитар, ни мотоциклов, ни вообще музыки, ни даже света неба. Сплошные будни, никакой романтики. Видимо, рунинское противопоставление фильма Германа «Романсу о влюбленных» могло бы быть обоснованным, если бы тот завершался вместе

с концом первой, цветной новеллы. Но Михалков-Кончаловский сам полемизирует с ней, предлагая как антипод ей новеллу черно-белую.

Здесь мы сталкиваемся с предельно ярким случаем той самой разностильности и многоязычия, которые с позиций академической чистоты стиля отрицались Е. Л. Дзиганом. Но вот столкнулись две конфликтующие точки зрения на мир: какую же из них принимать за авторскую? Ту или другую? В том-то и дело, что ни ту, ни другую. Авторская мысль рождается именно из противоположности этих двух миров — противоположности, приходящей в финале к единству. Впрочем, в каждом из случаев, ведя рассказ с точки зрения героя, Михалков-Кончаловский временами исподволь, незаметно переходит на прямой авторский голос. Когда на экране возникают огромные пространства страны, увиденные из окна мчащегося поезда или с высоты летящего самолета, это не просто пейзаж, открывающийся глазам героев: это голос автора, говорящий о единстве частной судьбы человека и судьбы всей страны, человеческого чувства и истории.

Поэтическая мысль картины и вырастает из этого сопряжения контрастных масштабов: единичной человеческой судьбы и судьбы всей страны, лирического проникновения в микропространство любящей души и эпического охвата макропространств России.

Казалось бы, ничего похожего у Алексея Германа нет. По всем наружным приметам он — прозаик, до конца приверженный правде быта, суровой достоверности реальных фактур, дотошной подлинности человеческого типажа. Его камера не воспаряет в романтические выси — она здесь, на земле. Она вглядывается в лица — в каждое из множества лиц, появляющихся порой всего на несколько секунд на экране. Каждый, на чьем лице задержалась камера, становится на эти секунды главным героем фильма. Ибо он — этот каждый отдельный человек — главный герой истории, великой битвы за Родину.

Впрочем, уже в этом обнаруживаются и некоторые общие черты двух режиссеров — внутренняя значительность, глубина духовного пространства фильма Германа вырастает из сопряжения тех же масштабов: частных, единичных судеб героев и судьбы огромной страны.

Сценарий фильма не распадается, как то было в «Романсе», на взаимоотрицающие новеллы, но он тоже слагается из двух миров: фронта и тыла, военной и мирной жизни. Конечно, и мирная жизнь лишь относительно мирная, война ощутима и здесь, но все же это «двадцать дней без войны» — без гула канонады и внезапно обрушивающихся с неба немецких самолетов, без повседневного зрелища крови и смертей знакомых и незнакомых людей. И именно это контрастное сопряжение войны и мира дает фильму глубину дыхания, внутренний объем. Эти два мира попеременно словно бы вытесняют друг друга: то война становится лишь зыбким, тревожащим воспоминанием среди плотной, вещественной материи мирного бытия, то эти недолгие мирные дни отодвигаются куда-то в далекое прошлое, теряют материальность своих очертаний, уступая место жесткой реальности военных будней. Два стилистических потока (опять «эклектика»!) образуют органическую целостность этого фильма.

И, наконец, еще один важный момент, где смыкаются два эти столь непохожих друг на друга фильма: «голос» автора. Я ставлю в кавычки слово «голос», поскольку имею в виду не звучащий в начале и в финале с экрана голос Константина Симонова. То — всего лишь своеобразные автографы, удостоверяющие его авторское приятие этой картины, верность ее его замыслу. А в остальном он передает слово режиссеру фильма, человеку иного поколения, который не просто пересказывает «своими словами» текст, написанный человеком, прошедшим через то время и навсегда вобравшим его в свой писательский мир, но говорит о нем с позиций сегодняшнего дня, с точки зрения иного жизненного и духовного опыта.

Впрочем, и сам Алексей Герман в свою очередь передоверяет свой рассказ герою фильма — фронтовому корреспонденту Лопатину. Это как бы его глазами увидены и война, и тыловой Ташкент, и все множество проходящих на экране лиц и событий. Но в какие-то моменты взгляд автора незаметно отделяется от

взгляда Лопатина, смотрит на происходящее с иной, недоступной герою точки, с иной мерой зоркости, пристальности, обобщающей глубины.

Так происходит в финале сцены заводского митинга. Тот маленький оркестрик, который играет «Вставай, страна огромная», увиден не лопатинскими глазами. И по внешним обстоятельствам (Лопатин в тот момент вместе с другими уже покидал цех), и по внутренним: здесь иной характер зрения — иная сущность увиденного. Это не просто живая зарисовка нескольких характерных, точно найденных лиц, это образ целой страны, выраженный через эти немногие лица. В той одухотворенной, всепоглощающей страстности, с какой эти усталые, осунувшиеся люди без остатка вкладывают себя в звуки гневной и мощной мелодии, выражена душа всей страны, поднявшейся на великую войну. Эти кадры увидены глазами автора фильма, рассказаны его голосом. Сам духовный накал происходящего точно так же, как то было в фильме Михалкова-Кончаловского, заставляет автора переходить на иной повествовательный лад, высказываться впрямую — от своего лица. Скупая проза повествования перерастает здесь в поэзию, реальность — в метафорический образ. Прозаик становится поэтом. Он говорит с нами от первого лица, не тая, что это его голос, его чувства и мысли.

Я вовсе не хочу доказать тождественность двух художников — Михалкова-Кончаловского и Германа. Это и невозможно — слишком различны их индивидуальности, авторские манеры. Я говорю лишь о наличии ряда важных точек соприкосновения в их фильмах, о слиянии в творчестве каждого из них поэтического и прозаического начал и, как следствие, об отсутствии реальных оснований для столь многозначительного противопоставления одного другому.

И это не единственный случай сомнительности дефиниций и классификаций, предлагаемых Б. Руниным. Мне кажется, что критик вообще излишне доверяет лежащему на поверхности слою стилевых примет. Он констатирует «достоверность и натуральность» фильмов Иоселиани («скрытая камера», непрофессиональные исполнители, отвращение к павильону, монохромность и т. д.) и уже на основании этого причисляет режиссера к «самым последовательным и радикальным сторонникам этого (прозаического. — *А. Л.*) принципа художественного познания жизни». Думается, критик и здесь несколько поторопился с итогами. Ведь сам же он как одну из важнейших черт поэтического кино выдвигал опору на фольклорную традицию. Можно ли было не заметить этих фольклорных опор у Иоселиани, назвавшего свой лучший, на мой взгляд, фильм в полном соответствии с обычным зачином грузинских сказок — «Жил певчий дрозд»?.. Что это, случайность? Навряд ли. Слишком уж обманчивы «случайности» в картинах Иоселиани, слишком много смысла несет каждая из вроде бы неорганизованного вороха экранных мелочей. Так что, наверное, не был лишен смысла и выбор названия. Им автор как бы предостерегает своих зрителей от чрезмерного доверия «жизнеподобию» фильма: это не быль, а притча, не просто сегодняшний житейский случай, но выражение каких-то всеобщих основ бытия.

Кстати, нелишне вспомнить в связи с этим же и финальный кадр картины: показанный во весь экран часовой механизм. Думаю, что кадр этот никого не обманул бытовой мотивировкой своего возникновения: дескать, сидит часовщик и рассматривает в лупу подлежащий ремонту механизм. Речь здесь идет о иных часах, тех, что отмеривают время жизни каждого из нас. Это кадр-метафора. Это прямое обращение автора фильма к зрителям, предупреждающее: счет жизни продолжается каждую секунду, счет необратимый... Боюсь, что Иоселиани не оправдал надежд, возложенных на него Руниным. Он не перестал быть поэтом.

То же самое я отношу и к Тарковскому. И вправду он «решительно отринул от себя «нищенскую символику» и «велеречивую», якобы что-то в «универсуме» обобщающую «поэтическую условность». Верно и то, что «его стилевой доминантой... является материя действительности, организованной в соответствии с формами самой жизни...». Но только эти формы самой жизни никак не мешают ей быть и организованными в соответствии с поэтическим видением Тарковского. Режиссер органически

неспособен общаться со своим зрителем иначе, как от первого лица. Сколь бы точно ни следовал «Андрей Рублев» «фактическим натуральным формам видимой и слышимой жизни» — все равно это «страсти по Андрею» (таково было первоначальное название картины), история души великого художника, история России, рассказанная от первого лица, от Андрея Тарковского.

По всему этому, высоко ценя достоинства литературного стиля Б. Рунина, я не могу принять тех рецептов кинематографического стиля, какие он предлагает. Не могу принять категоричности разделения на прозаиков и поэтов. Отделите в творчестве Панфилова, Тарковского, Иоселиани прозу от поэзии, отлучите Довженко, Мащенко, Абуладзе от «истинного» (в понимании Рунина) кинематографа — насколько беднее станет и весь кинематограф, и даже творчество тех, кто идет совершенно иными путями, придерживается «чистой» прозы! В кинематографе не может быть единого «правильного» пути. И если временами его широкий поток разбивается на разные русла, в них все равно течет одна и та же живая вода жизненной правды. (Если, конечно, перед нами и впрямь искусство.) Можно сколько угодно теоретизировать по поводу того, что́ органичнее для кинематографа — «документальное начало» или «поэтическое кино», они равно необходимы друг другу, немыслимы друг без друга, они дают друг другу энергию для общего движения вперед.

Б. Рунин полон великодушной иронии по поводу высказывания Толомуша Океева: «В самых что ни на есть прозаических по материалу вещах обязательно должна присутствовать поэзия. Мысль художника должна взлететь. «Чистая» проза без капельки поэзии, без поэтического взлета — это все равно что нитка без иголки». «Ах, эта капелька поэзии для взлета! — вздыхает критик. — Разве «Лютый» его же, Т. Океева, не захватывает, не волнует зрителя, прекрасно обходясь без этой, якобы спасительной гомеопатии?»

Мне кажется, критик и здесь несколько поторопился. Океев ведает, что говорит, правда, говорит он не совсем то, что пытается вычитать в его словах Б. Рунин. Океев отнюдь не призывает к гомеопатии, к дозировке, к привнесению поэзии извне. Он-то как раз говорит о том, что эта «капелька поэзии» должна вырастать изнутри, органично: «Мысль художника должна взлететь». Сама взлететь, между прочим. Океев совсем не советует тащить ее ввысь за уши. Ей должна давать силу накопившаяся внутренняя энергия смысла. Попробуйте, избавьте «Лютого» от этой «капельки»! Тогда, к примеру, сцена охоты на волков перестанет быть обобщающим образом звериных законов, насаждаемых в человеческом мире, а станет просто натуралистически отталкивающей картиной кровавой бойни. Но у Океева это поэзия — жестокая, безжалостная, поднимающая его прозаический рассказ к обобщающей метафоре. И это совсем не «бумажные цветы поэзии, которые в качестве украшения так охотно втыкаются в картонный контекст». Справедливо воюя против поэтической велеречивости, против цветистой риторики, Рунин в своих (на мой взгляд) очень уж «субъективных заметках» перечеркивает саму идею синтеза поэзии и прозы. А речь-то идет совсем не о «золотой середине» в двух разных стилевых потоках, не о «благонамеренном здравом смысле», нашептывающем необходимость компромисса. Речь идет о потенциале напряжения, накапливающемся между двумя полюсами — потенциале, дающем энергию вспышке света.

●

Мне думается, что В. Михалкович в своей статье, открывшей диалог-дискуссию о стиле современного кинематографа, отметил очень важные черты, определяющие его, намечающие дальнейшие пути развития. Принципиально важной в его статье кажется мне констатация того факта, что эстетики, в прежние времена возникавшие и заявлявшие себя как антиподы — «документальность» и «живописность», «документальность» и «условная обобщенность», — теперь «спокойно уживаются, не противостоя друг другу как враждебные». Приведенный в статье анализ «Восхождения», «Рабы любви», «Неоконченной пьесы для механического пианино» не вызывает у меня сомне-

ний в обоснованности и точности наблюдений критика.

Что же произошло? Неужели опять «благонамеренный здравый смысл» нашептал необходимость компромисса, и обе враждующие стороны сошлись на беспринципной «золотой середине»? Пожалуй, для уточнения некоторых исходных моментов небесполезно вернуться к истории, что отчасти сделал уже в своей статье «Современный кинематограф: движение стилей» И. Розенфельд. Он припомнил, в частности, давнюю статью Я. Варшавского «Эстетика честности», самим своим заглавием выразившую тот пафос, которым были движимы молодые мастера, пришедшие в советское кино во второй половине 50-х годов.

Однако терминология, рожденная требованиями и ситуацией конкретного момента, далеко не всегда способна пережить этот конкретный момент. Полемический термин «эстетика честности» (Розенфельд удачно называет его публицистической метафорой) выразил дух кинематографа конца 50-х — начала 60-х годов, утверждавшего себя, отрицая фильмы предшествующего периода, их содержание и эстетику, но рубежа своего времени он не перешел и не мог перейти. Ведь если принять его за абсолют, то те ленты, которые пришли на смену шероховатым, «несделанным» фильмам Чухрая и Скуйбина, Ордынского и Ростоцкого, чего доброго, пришлось бы обвинить в «эстетике нечестности». Но красота «Восхождения», «Комиссаров» или «Неоконченной пьесы» не менее этична, чем некрасивость их предшественников-антиподов, ибо определена требованиями самого содержания, тех страстных авторских мыслей, которые требовали именно такого языка для своего выражения.

Кстати, «документальность», «несделанность» тех самых лент, которые в свое время объединялись единой метафорой «эстетика честности», тоже весьма и весьма относительна. В подтверждение хочу припомнить показательный случай, имевший место лет десять назад: на одной из студий для обрамления историко-революционного киноальманаха режиссер придумал использовать в качестве документальных кадры из «Мне двадцать лет» Марлена Хуциева, запечатлевшие сегодняшних молодых, которые на вечере в Политехническом музее слушают Булата Окуджаву, поющего свою песню о «комиссарах в пыльных шлемах». Идея показалась заманчивой, сомнений в ее осуществимости не было: Хуциев из всех режиссеров своего поколения был самым приверженным жизненной эмпирии, ее свободному потоку; нужные для альманаха кадры заимствовались из самой документальной части «Мне двадцать лет», снятой как бы в потоке живой реальности. И все же из затеи ничего не вышло: игровая, постановочная, недокументальная стихия хуциевских кадров обнаружилась со всей несомненностью.

Сегодня с дистанции времени вполне очевидно, что и тогда, двадцать с лишним лет назад, честность кинематографа не исключала его «сделанности». И тот пример с «Балладой о солдате», который приводит Розенфельд, требует нынешней корректировки с дистанции времени. «Даже прекрасная, гармоничная «Баллада о солдате», — пишет он, — не избежала укора за чуть более эффектно, чем допускала «эстетика честности», снятый эпизод бомбежки поезда».

Лично мне думается, что режиссера поругивали здесь не за излишек эффектности, а за издержки вкуса. В той же «Балладе» есть кусок гораздо более эффектный — опрокинувшаяся земля с преследующим героя фашистским танком, — и никто не корил за него Чухрая, напротив, все дружно хвалили, не обращая внимания на то, что кадр откровенно «сделан», что будничная военная проза вдруг взлетала здесь к поэтической метафоре, не укладывающейся в каноны «достоверности», «жизнеподобия», «документальности».

Так что решусь утверждать, что в самых красивых живописных кадрах «Дворянского гнезда», «Неоконченной пьесы для механического пианино», «Подранков», «Соляриса», «Ста дней после детства», да мало ли можно еще припомнить сегодняшних названий, никак не больше «сделанности», «выстроенности», чем в «Жестокости» Скуйбина. И мизансцены, и освещение, и характер актерской игры в них естественнее, ближе к жизни, чем в той, лишенной изысков

ленте, которая все же не могла не нести на себе печати своего времени, присущей ему кинематографической условности.

Мне думается, что сегодня мы уже вполне дозрели до того, чтобы отделять простоту языка от правдивости того, что этим языком выражается. Бывает, как известно, и та простота, что хуже воровства. Точно так же и красота картины или сложность ее стилевых «составляющих» ничуть не мешают авторам быть до конца правдивыми. В любом из случаев полезно исходить не из априорных критериев и заученных принципов, а из живой плоти каждого конкретного фильма.

Синтез «эстетики документальности» и «живописной школы», наблюдательно подмеченный В. Михалковичем, собственно говоря, является одновременно и синтезом поэтического и прозаического кино, против которого так страстно воюет Б. Рунин. Однако война эта, мне думается, неплодотворна. Как всем известно, «Евгений Онегин» не перестает быть поэзией из-за того, что это роман, а «Мертвым душам» не мешает быть прозой то, что Гоголь назвал их поэмой. В размежевании поэзии и прозы пока еще слишком много невыясненного и для теории литературы. «Пока лишь в общих чертах, — цитирую «Литературную энциклопедию», — выявлены некоторые существенные принципы, отличающие прозаическое слово от поэтического». Предполагаю, что за десять лет, прошедших со времени публикации этих строк, литературная теория не разрешила всех сомнений по данному вопросу.

Видимо, кинематографическая теория оставила в этом смысле далеко позади литературную, поскольку Б. Рунин понятие «поэтический кинематограф» формулирует с категорической жесткостью, выдвигая как главную его отличительную черту «прямую и самоцельную установку на цветистость киноязыка, на выспренность как синоним образности». Правда, слова «поэтическое кино» автор берет в кавычки, тем самым как бы отделяя его от настоящей поэзии и вроде бы не давая формального повода для полемики. Однако характерная частность: отлученных от «поэтического кино» (тех, кто нравится критику) он относит не к поэтическому кино без кавычек, но к прозаическому. В числе прозаиков оказался даже Эльдар Шенгелая, хотя его «Чудаки» — откровенная сказка, не выдерживающая никакой проверки критерием жизнеподобия и натуральности, а сам же Б. Рунин, как отмечалось уже, опору на фольклорную традицию считает основополагающим признаком поэтического кино.

Короче, деление на поэтическую и прозаическую рубрики производится критиком по чисто вкусовому критерию: если фильм не нравится (скажем, «Табор уходит в небо» — «вчерашний день кинематографа») — то это «поэтическое кино», если нравится — то «прозаическое».

Меня огорчает не то, что Б. Рунин не может найти для поэтического кино никаких эпитетов, кроме бранных: «цветистость», «выспренность». Меня беспокоит давняя и по сию пору разжигаемая (в том числе и Руниным) вражда между прозаическим кинематографом и поэтическим, третирование и побиение последнего как чего-то художественно неполноценного, контрабандного, предосудительного.

У печальной этой традиции, увы, давняя история. Вспомним, что не всегда имя Довженко было окружено ореолом классика, и, ох, как били его и за «Землю» и за «Ивана», и, ох, как резали ему крылья, не давая снимать то, что он хотел, и то, как он хотел. Зачем же сегодня искать приметы душевного здоровья в тех самых болезнях, которые, слава богу, нами уже пережиты?

Странное это противопоставление, принижение одной из равноправных ветвей кинематографа не знает себе анологии в литературе. Никто не утверждает, что проза, допустим, Пушкина или Лермонтова лучше, серьезнее, честнее, чем их стихи. Никто не советует Ахмадулиной или Евтушенко порвать с предосудительным стихотворством и переключиться на респектабельную прозу. Но почему же так дружно и упорцо стараются переключить режиссеров-поэтов на «правильные», прозаические рельсы? Как будто это все равно, что сменить один костюм на другой. Это — способ мышления, чувствования, ничуть не менее необходимый искусству, чем иной, прозаический.

В. Михалкович в своей статье — не могу в

этом к нему не присоединиться — видит главную причину изменений экранной стилистики в том, что для кинематографа настала пора зрелости. Это значит, что задиристое отрицание других искусств, сыгравших свою полезную роль в период становления и самоосознания кинематографа, более уже не актуально. Кинематограф вполне уверенно стоит на собственных ногах, чтобы бояться быть подавленным своей старшей родней — литературой, театром, живописью. Он не боится сегодня ни откровенно театральной условности (вспомним хотя бы «Мелодии Верийского квартала»), ни закадрового голоса, ни пространных монологов, звучащих с экрана. Он не боится кинематографической статики, долгих кадров, снятых с неподвижной точки, где, казалось бы, единственное режиссерское средство — это игра актеров, то самое, что почиталось прежде сугубо достоянием театра, в кинематографе же — дефектом, свидетельством бедности профессионального мышления. Но Глеб Панфилов, Динара Асанова, Алексей Герман доверяют актерам эти долгие «антикинематографические» сцены, которые оказываются подлинно кинематографическими.

Весьма долгое время основополагающим, недоступным театру достоинством кинематографа почитался крупный план, способный акцентировать главное содержание кинематографической сцены. Однако сегодня для аналогичной цели нередко используется очень общий план (великолепные примеры тому есть в «Рабе любви» и «Неоконченной пьесе для механического пианино» Никиты Михалкова), где именно сама маломасштабность несущих смысл деталей заставляет фокусировать на них внимание. То, что прежде достигалось путем активизации кинематографических средств, достигается теперь за счет активизации зрительского внимания.

Кинематограф берет на вооружение и завоевания молодой, одиннадцатой телевизионной музы, то обращаясь к форме интервью (об этом уже писал Михалкович), то имитируя прямой событийный репортаж.

Те разнообразные стилистические влияния, которые вобрал и вбирает в себя кинематограф, раздвигают его горизонты, включают в него культурные пласты, принадлежащие не только собственно кинематографу, но всей человеческой культуре, старой и новой. Стилизация под лубок, под полотна Венецианова или Петрова-Водкина, под кинохронику, включение в киноколлаж агитплакатов 20-х годов или современной телевизионной продукции — все это в целом не сиюминутная дань веяниям моды. Это апелляция к культурному багажу зрителя, приглашение не просто сопереживать занимательной истории, но оценивать ее с точки зрения опыта человеческой культуры и истории, включать в эту оценку потенциал сегодняшней духовной жизни планеты.

Спектр средств, предоставляемых ныне режиссеру и техникой кинематографа, и накопленным им художественным опытом, практически неограничен. Времена повальных кинематографических мод, когда все жадно набрасывались на ручную камеру или на широкоугольник, на глубинную мизансцену или на «неореалистические» фактуры, надеюсь, в основном уже миновали. Сегодня режиссеры «носят» не то, что модно, а то, что к лицу. Ассортимент велик, есть из чего выбирать. Поэтому тем более актуальной становится не проблема расширения доступных кинематографу средств (что тоже, конечно, важно, но скорее в масштабе всего кинематографа, чем одного отдельного фильма), а проблема их ограничения, отбора, локализации цветовой палитры.

Если в былые времена дебютанту в кино не терпелось продемонстрировать весь арсенал изученных во ВГИКе приемов, то теперь «хорошим тоном» стало иное — способность к самоограничению, к отказу от назойливо предлагающей свои штампы витрины «режиссерских находок». В этом плане особо показателен фильм Вадима Абдрашитова «Слово для защиты». Режиссер как будто нарочно (а, наверное, и в самом деле — нарочно) отказывается от выигрышных декораций, мизансцен, ракурсов, цветовых соотношений. Его интерьеры скучны, а порой и просто безлики, композиции кадров — лапидарны, лишены какой-либо эффектной выразительности, цвет обесцвечен. На этом пути режиссера поджидали и приобретения и потери, но в любом случае он был по-

следователен до конца, жестко привержен минимализму своей палитры. Все главное он доверил актерам, их лицам, их игре — в этом тоже были свои потери, но была цельность и последовательность режиссерской позиции.

«Слово для защиты» показательно именно тем, что речь идет о дебюте. Но можно привести и иные, более зрелые примеры строгого художественного самоограничения. Скажем, «Прошу слова» Глеба Панфилова, где роль изображения сведена чуть ли не к уровню служебного протокола — в том числе и роль цвета, что Б. Рунин принял за безвкусицу: «...естественная окраска лица во весь экран может оказаться безвкусной» (даже такой тонкий постановщик, как Г. Панфилов, не избежал этого греха, обратившись к цвету); «Г. Панфилов попросил слова в цвете, но почему-то утратил свой эмоциональный колорит». Но Панфилов делает картину намеренно некрасиво и намеренно «неэмоционально». Он не позволяет своему зрителю сопереживать, а вместе со зрителем анализирует, исследует характер[1]. Отказ от многих апробированных, действенных, блестяще примененных самим Панфиловым в его прежних картинах средств кинематографа вытекает из четкого осознания цели именно этого фильма, по той авторской мысли, которую режиссер стремится в нем донести до зрителя.

И эта сторона наисущественнейшая не только для Панфилова, но и для кинематографа в целом. Главная его стилевая черта сегодня не то, что он «великий повествователь». Он может быть и повествователем, и поэтом, и сказочником, и фантастом, и трагиком, и лириком, и публицистом, да мало ли еще кем. Но в любой своей ипостаси он обращается к стилевым приемам, отбирает их из обширнейшего арсенала, наработанного за 80 лет существования кино, не просто для внятного изложения истории-фабулы, но для выражения современной мысли, донесения ее до зрителя.

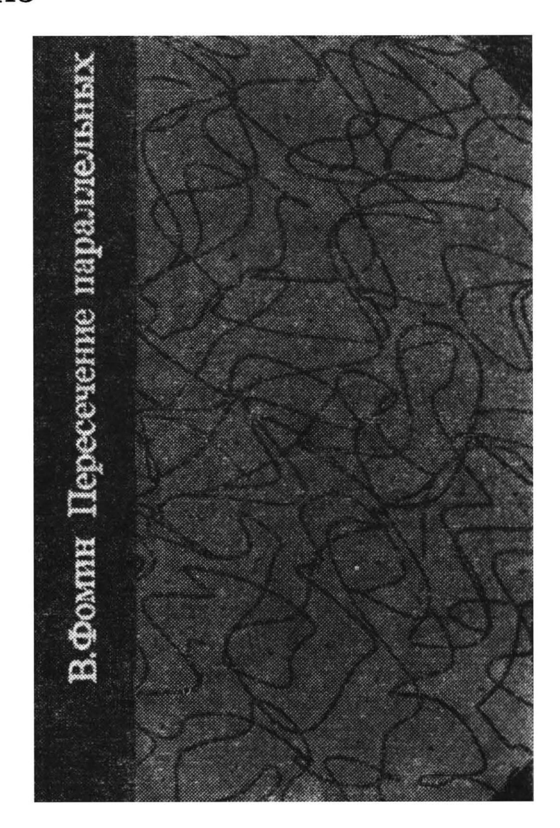
Удобно было бы для завершения полемического пассажа назвать сегодняшний кинематограф в противовес «Великому повествователю» — «Великим мыслителем». Не решаясь утверждать это, просто следую объективной реальности фактов. До «великого» ему нужно еще дорасти и немало еще поработать. Но в любом случае очевидно, что удельный вес мысли в сегодняшнем кинематографе повышается, цена ее возрастает.

Возрастает и роль авторского начала в кино, значение своего голоса — от первого лица. И потому не теряет и не может потерять своего значения кинематографическая поэзия. Она совсем неадекватна расхожему набору красивостей и выспренностей. Она может представать в разных обличиях: вырастать из прозы «Жил певчий дрозд», как у Отара Иоселиани, и взрывать все привычные мерки жизнеподобия, как в «Древе желаний» Абуладзе. Ее язык может быть «достоверным», «натуральным» — и антидостоверным, антинатуральным. Не в этом рубеж, отделяющий поэзию от непоэзии.

Поэтическое зрение — это способность проникать сквозь оболочку любых видимостей, обнажать их сущность, поднимать частное к обобщающей высоте... Впрочем, кажется, и я начинаю грешить, пытаясь отмерить строгие границы тому, что по природе своей противно любым уготовленным ему меркам. Поэтому для завершения всего сказанного в защиту необходимости кинематографу, в том числе и прозаическому, поэтического языка, поэтического взгляда на мир приведу определение поэзии, на научную строгость не претендующее, принадлежащее не исследователю, но художнику — А. М. Горькому. «Поэзия,— говорил он, — священная ложь, без которой наша жизнь была бы пуста и мертва, а может быть, поэзия — высшая и чистейшая правда, достигаемая на трудном пути нашем от чрева матери до могилы».

---

[1] Причины и следствия подобного решения разбирались мною в рецензии на картину («Сегодня и завтра Елизаветы Уваровой». — «ИК», 1977, № 2), поэтому говорю здесь о том же конспективно, опуская частности.



Р. Юренев

О позиции критика

За годы, прошедшие со времени опубликования Постановлений ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» и «О литературно-художественной критике», советское киноведение заметно продвинулось вперед. Вышло немало серьезных книг, посвященных и советскому и зарубежному кино; было проведено несколько интересных дискуссий по теоретическим вопросам: о социалистическом реализме, о методологии киноведения, о жанрах, о влиянии советского кино на мировой кинематографический процесс. Сборники и журнальные публикации, появившиеся в результате этих дискуссий, открывают путь для дальнейших, еще более глубоких исследований.

Заметно оживилась деятельность киноведов на Украине, в Белоруссии, в Грузии и Узбекистане. Многие работы, выпущенные республиканскими издательствами, далеко выходят за рамки местного значения. Но что особенно радует, так это книги молодых критиков, еще недавно учившихся во ВГИКе, ГИТИСе, университете, еще недавно дебютировавших в периодической печати, а теперь выступающих с серьезными самостоятельными исследованиями.

Первая книга Валерия Фомина «Все краски сюжета» привлекла сочувственное внимание эрудицией, глубоким и наглядным анализом фильмов, широтой постановки вопроса: исследуя принципы построения ряда советских и зарубежных картин, Фомин спокойно и доказательно отмечал и достоинства и недостатки как традиционных — завершенных, динамично развивающихся композиций, — так и построений свободных, повествовательных. Умение молодого исследователя трезво оценить противоположные, борющиеся направления в кинодраматургии и «каждому воздать по справедливости» говорило о зрелости его отношения к искусству.

Теперь В. Фомин выпустил новую книгу — «Пересечение параллельных» [1], посвященную

[1] В. Фомин. Пересечение параллельных. М., «Искусство», 1976 (далее ссылки в тексте на это издание).

творчеству молодых, но уже выявивших себя, определившихся, получивших заслуженное признание советских кинорежиссеров: Эмиля Лотяну, Юрия Ильенко, Отара Иоселиани, Булата Мансурова, Толомуша Океева, Глеба Панфилова, Василия Шукшина.

Книга не претендует на полноту освещения творчества всего поколения мастеров, выдвинувшихся и занявших ведущее положение за последнее десятилетие. Не хватает Тарковского, Авербаха, Нарлиева, Осыки, Турова, Михалкова-Кончаловского, Шепитько, Аббасова и некоторых других. Но избранная Фоминым композиция книги, складывающейся из отдельных портретов-собеседований, позволяет ему выпустить — кто знает? — еще один-два подобных тома. Перспектива благодарная.

Итак, отвергнув претензии на полноту, примем этот сборник собеседований таким, каков он есть, тем более что все семь избранных автором режиссеров несомненно талантливы, своеобразны и каждый из них достоин серьезного внимания критики.

Книга нестандартно построена, живо написана. В ней сочетаются подробные интервью с очерковыми описаниями съемок, анализ фильмов дополняется ссылками на прессу, чувствуется любовь автора к своим героям, увлеченность их творчеством. И эта увлеченность передается читателю.

Но что же все-таки лежит в основе выбора? Может быть, ответ уже дан: любовь критика к исследуемым художникам. Эта любовь настолько очевидна, что книга почти не содержит критических замечаний. А ведь у каждого из выбранных Фоминым режиссеров, наряду с удачами, есть и — скажем осторожно — неполные удачи, не вполне решенные, противоречивые произведения. Например, «Пастораль» О. Иоселиани, «Рабыня» Б. Мансурова, «Красное яблоко» Т. Океева, которые при всех частных достоинствах слабее других картин этих же авторов, и тому должны быть причины. Вправе ли критик, даже влюбленный в свои «объекты», проходить мимо этих причин, особенно тогда, когда неудачи повторяются, как, например, у Ильенко, сделавшего после всем памятной «Белой птицы с черной отметиной» три гораздо менее сильные картины?

Умолчание о слабых сторонах в творчестве режиссеров, которых — тут с ним спорить не приходится — выбрал Фомин, свидетельствует еще об одном: о сбивчивости, непродуманности критериев в оценке и анализе как отдельных фильмов, так и общих процессов, характерных для развития нашего советского многонационального кинематографа в последнее десятилетие.

Посмотрим, что пишет В. Фомин о картине Э. Лотяну «Это мгновение»: «В его фильме о войне войны как таковой практически нет. Подвиги республиканцев и зверства фашистов показаны как бы мимоходом. Да и сама трагедия республиканской Испании, растоптанной фашистским сапогом, практически никак не раскрыта». Казалось бы, это достаточный повод для критического разбора. Но критик не хочет осуждать, он хочет оправдывать полюбившегося ему режиссера во что бы то ни стало. «О чем же тогда фильм? — вопрошает он. «О красоте того духовного порыва, что собрал на земле Испании людей со всего света. Именно об этом хотел рассказать Лотяну» (стр. 16).

Хотел, но, как это явствует из приведенного выше описания фильма, не рассказал! И как мог рассказать, когда подвиги «показаны мимоходом»?

От суждения о «Красном яблоке» критик совсем отказался. Он молчит, предоставив слово Окееву. А Океев, заметив, что рассказ, положенный в основу фильма, был маленький, «вроде и снимать нечего», тоже отказался от суждений. «Работа над фильмом только-только закончена. Он есть еще во мне, и говорить о нем «со стороны» пока не могу» (стр. 232). Позиция художника вполне понятна. Еще горячий фильм — не объект для самокритики. Вот тут-то и нужен был беспристрастный и справедливый критик, который бы строго и непредвзято проанализировал картину. Но, к сожалению, автор книги критиковать... не хочет.

О малоудачных фильмах Мансурова или Ильенко критик почти совсем ничего не гово-

рит. Мансурову он еще предоставляет слово для самокритики: «Но какие-то вещи и не удались» (стр. 183). Ильенко же о своих неудачах вообще предпочел не распространяться. Правда, критик, говоря об Ильенко, иногда отваживается на замечание, он даже утверждает, что «последние работы ниже возможностей режиссера». Но в причины и тут не углубляется. В других случаях критик спешит сослаться на чужое мнение (например, на острое замечание В. Шитовой о фильме «Мечтать и жить») или глухо сожалеть о каких-то «доработках и переработках», которые исказили первоначальный замысел автора.

Конечно, сосредоточив внимание на творческой индивидуальности художника, нужно всесторонне исследовать его вклад в искусство, его высшие достижения, его взлеты. Но ни у одного художника творческий путь не состоит из одних только взлетов и достижений. И подлинно требовательная любовь к художнику проявляется в том, что критик говорит и о противоречиях и о неудачах режиссера, чтобы помочь ему их преодолеть, а зрителю их понять. И это понимание непреодоленных трудностей не пошатнет доверия зрителя к художнику, а лишь увеличит уважение и любовь к нему.

Посетовав на односторонность многих оценок Фомина и на несколько однообразный хвалебный тон, свойственный его статьям, вошедшим в книгу, поспешим сказать, что достоинства своих героев критик видит хорошо и описывает убедительно. И в этом несомненное обаяние книги. Но вспомним классиков — Белинского, Чернышевского, Добролюбова, их влюбленную строгость к великим, к Пушкину, Гоголю, Тургеневу, и подчеркнем еще раз не право, а долг критика на замечания, на спор, даже на осуждение, если оно сделано с ясной и принципиальной позиции.

Оговорюсь, что я не ставлю в упрек Фомину то, что ему порою нравятся фильмы, которые не нравятся мне. Хотя о вкусах и спорят, я не хочу здесь вступать в спор, например, о фильме «Вечер накануне Ивана Купалы», который кажется мне далеким от Гоголя и манерным. Но Фомина он увлек, и если бы подробный анализ этого фильма меня убедил, я бы, возможно, и пересмотрел свою оценку «Вечера накануне Ивана Купалы». Однако то, что говорит Фомин об этой картине, в лучшем случае заинтересовывает и... оставляет читателя в неведении об эстетических и методологических позициях критика, о принципах, которыми он руководствуется в своем анализе киноискусства. Ведь старания критика обходить острые углы — не позиция и не критерий, а скорее знак отсутствия оных.

Но вернемся к выше поставленному вопросу — чем обусловлен в книге выбор «героев». Взяты молдавский, украинский, грузинский, туркменский, казахский и два русских кинорежиссера. Этот выбор, сделанный Фоминым, не случаен. Он правильно отражает состояние нашей современной кинематографии, в которой представители республиканских студий заняли места в одном ряду с москвичами и ленинградцами. Точность выбора Фомина подтверждает и тот список, который я осмелился предложить выше, перечисляя тех, кто мог бы составить следующие сборники Фомина, посвященные творчеству современных режиссеров.

Досадно только, что Фомин не подчеркнул, не объяснил свой выбор, скажем, даже так: свой верный принцип отбора. Ведь так просто напрашивался вывод о том, что величайшим достижением нашей кинематографии, как и нашей художественной культуры вообще, является ее многонациональный характер. Обосновывая свой выбор, критик мог бы сказать и о том, что расцвет национальных кинематографий и их родство, единство, слитность есть поистине феноменальный результат строительства социалистического общества, последовательно проведенной партией ленинской программы развития советской многонациональной культуры. Оригинальное название книги В. Фомина — «Пересечение параллельных» — могло бы быть истолковано и в свете этих размышлений: не параллельное развитие отдельных национальных культур, а их пересечение, слияние. И тогда возник бы интереснейший вопрос: где же пересекаются эти

судьбы, в чем их единство? При всей увлекательной несхожести творческих манер, тематики, авторских почерков.

Интересно, что со страниц книги Фомина и Лотяну, и Мансуров, и Океев говорят о национальных корнях своего творчества, о стремлении выразить свой народ в его прошлом и настоящем. Вот бы критику и опереться на эти ярко выраженные мысли и сделать на их основе свои глубокие обобщения.

Но Фомин избегает подобных обобщений и рассуждений. Хорошо, что у внимательного читателя все-таки эти мысли возникают. Но было бы еще лучше, если б критик не оставлял читателя на пороге существенных выводов, а активно помогал их сделать.

Итак, упрекнув Фомина в нежелании говорить о недостатках, о неудачах своих героев, упрекнем его и в робости перед обобщениями, перед выводами. А ведь можно утверждать, что если бы он выбрал других режиссеров, они тоже оказались бы представителями разных союзных республик: такова уж картина современного советского киноискусства.

А каковы художественные пристрастия Фомина, его симпатии к тем или иным стилистическим направлениям нашего кино?

О романтическом, приподнятом, порою чуть цветистом стиле Лотяну Фомин пишет сочувственно. Правда, ему приходит на ум: «Но не слишком ли красиво?» (стр. 11). Потом он справедливо замечает, что Булат Мансуров, Отар Иоселиани или кто-нибудь другой из его избранников «...эту божественную солнечную нирвану в качестве пейзажа для своего фильма наверняка бы отверг без всяких колебаний» (там же). Однако сам Фомин к Мансурову и Иоселиани не присоединяется, а спешит оправдать Лотяну тем, что красота природы в его фильмах — не фон действия и не декоративная добавка к сюжету, а один из главных мотивов творчества. Но как быть, когда главный мотив слишком красив, грешит ложной красивостью?

Переходя к творчеству Юрия Ильенко, Фомин противопоставляет ему «почти подавляющее большинство наиболее значительных и интересных фильмов 60-х годов» (стр. 57), имея в виду так называемую «эстетику документализма», стремление художников к «разгримированному» кино. Но то, что Ильенко «...наперекор этим устремлениям вступает в бой с натуральностью изображаемых фактур и буквально своими руками «пересоздает» мир реального — перекрашивает землю, меняет природный цвет травы, деревьев, камней...», Фомин тоже принимает, оправдывает. Он не хочет видеть, что такое перекрашивание — без достаточных на то оснований — и привело Ильенко к неудачам. Отдавая все внимание внешней красивости, Ильенко не раз забывал о драматургии, о характерах, а порою и допускал грубые погрешности во вкусе.

Читая первые два очерка — о Лотяну и Ильенко, — можно прийти к выводу, что Фомин — сторонник романтического, возвышенного киноязыка. Что же! Это интересно. Романтическое течение полноправно входит в широкую, гибкую, развивающуюся эстетическую систему социалистического реализма. Правда, есть люди, которым такая манера кажется нарочитой, даже навязчивой. Возвышенность интонаций требует безукоризненного вкуса, каким обладал, например, Довженко, но которого не хватает некоторым его интерпретаторам и последователям. Но, испытывая недоверие к «слишком красивому» и «перекрашенному», я вполне допускаю иные вкусы и пристрастия и был бы готов признать право на них Фомина.

Но, читая его книгу дальше, я вижу, что и с «документальной», то есть стремящейся находить выразительность в неприкрашенной жизни, манерой Иоселиани Фомин согласен. И со строгой жесткой манерой Океева согласен. И с трагичным «искусством открытой страсти» Мансурова согласен. И со скромной, внешне неброской, но наполненной глубоким чувством манерой Шукшина тоже согласен. И, сделав замечание, «...что в последние годы писательское перо Шукшина становится все более жестким и саркастичным...» (стр. 326), одобряет и это.

Можно ответить: широта воззрений, умение критика судить о художниках с избранных ими

позиций. Да, это у Фомина есть. Недаром в начале этой статьи именно за широту воззрений я и хвалил его первую книгу. Но, чувствуя, понимая и умея стать на позицию художника, не должен ли критик иметь и свою твердую позицию? Ведь выразил же ясно и смело свое отношение к цветистому, живописному направлению в нашем кино покойный М. Ю. Блейман, первым заметивший это стилистическое направление в своей статье «Архаисты и новаторы»! В. Фомин делает вид, что ни этой статьи, ни последовавшей за ней плодотворной дискуссии о слабостях избыточно красочного, нарочито усложненного языка вообще не было.

Странная позиция! Забывать о том, как именно в последние годы развивалась киноведческая мысль, начиная разговор о современном кинопроцессе, и неплодотворно и неуважительно по отношению к тому, что делают твои же товарищи по перу.

К тому же, чтобы выразить такую позицию, нужна была решительность, а решительности-то Фомину порою и не хватает. Так, он робеет перед объяснением некоторых тонких, сложных мест в разбираемых им произведениях. Например — перед образом Гии в фильме «Жил певчий дрозд» Иоселиани. Справедливо заметив, что «фильм Иоселиани множит эти вопросы, не собираясь давать нам готовых однозначных ответов» (стр. 143), Фомин приводит и противоположные мнения критиков. Одни, говоря кратко, считают, что Гия проболтал, пробегал, разменял на мелочи свой талант, другие — что Гия раздарил себя ближним и это прекрасно. Но что думает сам Фомин? И разве не должна была увлечь критика возможность самому ответить на многочисленные вопросы, возбуждаемые сложным фильмом? И разве не обязан был критик сделать ясный нравственный вывод из художественного произведения, как бы ни было оно сложно и многогранно?

Когда художники сами делают выводы из своих картин, когда они отваживаются на оценки, политические и этические формулировки — Фомин подробно их цитирует. Когда же художники умалчивают об этом, молчит и критик. А критику делать выводы сподручнее, легче, чем творцу произведения, сказавшему свое на языке образов.

В обильном цитировании высказываний портретируемых им режиссеров, таким образом, и сила и слабость книги Фомина. Сила ее в том, что в ней собраны, записаны, обработаны, выведены и обнародованы интересные мысли интересных художников и о себе, и об искусстве кино. Слабость ее в том, что, обильно цитируя и соглашаясь с мыслями художников разных, несхожих, не отваживаясь на спор, избегая отчетливо формулировать свою точку зрения, критик теряет собственную позицию в искусстве.

Я много претензий предъявил книге Фомина. Потому что книга эта, несмотря на все высказанные выше замечания, интересна, а ее автор, несомненно, даровит. Об этом свидетельствует и живое изложение, и разнообразие авторских приемов, и очерковые описания съемок, и записи бесед, и наброски психологических характеристик, и цитаты, и анализы фильмов.

Пожелаем же Фомину, стоящему на пороге новых работ, большей смелости в выражении, и не только в выражении, а и в утверждении своей собственной позиции, своего взгляда на современный кинопроцесс, более глубокого и отчетливо выраженного понимания его сущностных закономерностей.

Новые книги о кино

Акира Куросава. Сборник. Вступ. статья Р. Юренева. Сост. Л. Завьялова. М., «Искусство», 1977. 335 с. с илл. (Мастера зарубежного киноискусства), 50000 экз., 1 р. 20 к.

Андерег Г. Ф. и Панфилов Н. Д. **Справочная книга кинолюбителя.** Изд. 2-е, испр. и перераб. Под общей ред. Д. Н Шемякина. Л., Лениздат, 1977, 368 с., 100000 экз., 2 р.

Аннинский Л. **Зеркало экрана.** Минск, «Высшая школа», 1977, 150 с., 15000 экз., 55 к.

Белова Л. **Сквозь время.** Очерки истории сов. кинодраматургии. М., «Искусство», 1978, 342 с., 10000 экз., 1 р. 70 к.

Будяк Л. М. **Советский историко-биографический фильм.** М., «Знание», 1978, 56 с. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», № 1), 95000 экз. 15 к.

Голенпольский Т. и Шестаков В. **США: кинематограф 70-х.** М., «Знание», 60 с. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», № 2), 89900 экз., 15 к.

Демин В. **Первое лицо.** Художник и экранные искусства. М., «Искусство», 1977, 284 с., 10000 экз, 1 р. 30 к.

Зак М. Е. **Современная кинорежиссура.** М., «Знание», 1977, 47 с. с илл. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», № 10), 95400 экз., 15 к.

Караганов А. **В спорах о кинематографе.** М., «Искусство», 1977, 288 с., 10000 экз., 1 р 40 к.

Караганов А. **Советское кино: проблемы и поиски.** М., Политиздат, 1977, 215 с. с илл., 100000 экз., 50 к.

Кино и время. Ист.-теорет. сборник. Вып. 1. Отв. ред. Ю. М. Ханютин. М., «Искусство», 1977, 255 с., 10000 экз., 1 р. 40 к.

Кинопанорама. Советское кино сегодня. Вып. 2. Сост. В. Фомин. М., «Искусство», 1977, 303 с. с илл., 25000 экз., 2 р. 10 к.

Колосов С. **Документальность легенды.** Из творческого опыта режиссера. М., «Искусство», 1977, 182 с. с илл., 10000 экз., 1 р. 60 к.

Кудряшов Н. Н. **Справочник кинолюбителя.** Изд. 3-е, доп. М., «Искусство», 1977, 351 с., 50000 экз., 1 р. 22 к.

Кукаркин А. В. **По ту сторону расцвета. Буржуазное общество: культура и идеология.** Изд. 2-е, М., Политиздат, 1977, 400 с. с илл., 150 000 экз., 1 р. 13 к.

Лордкипанидзе Н. **Актер на репетиции.** М., «Искусство», 1977, 215 с. с илл. (Творческая лаборатория кинематографиста), 25000 экз., 1 р. 10 к.

Луспекаев Павел. **Воспоминания об актере.** Ред. сост. Т. В. Ланина. Предисл. Ю Смирнова-Несвицкого. Л, «Искусство», Ленинград. отд-ние, 191 с. с илл. (Мастера советского театра и кино), 25000 экз., 60 к

Медведев А. и Чернышев А. **Десятая муза.** Рассказы о киноискусстве. М, «Детская лит-ра», 1977, 175 с. с илл. (В мире прекрасного), 50000 экз, 95 к.

Михалков - Кончаловский А. **Парабола замысла.** М., «Искусство», 1977, 323 с. с илл. (Творческая лаборатория кинематографиста), 25000 экз., 1 р. 20 к.

Многоцветный экран ТУ. Сборник очерков и критических статей. Сост. В. Деревицкий. М., «Искусство», 1977, 208 с., с илл., 20000 экз., 1 р. 15 к.

На экранах мира. Сборник статей. Вып. 7. Сост. В. В. Забродин. М., «Искусство», 1977, 207 с. с илл., 50000 экз., 1 р. 40 к.

Погожева Л. П. **На экране — современник.** М., «Знание», 1977, 64 с. (Нар. ун-т. Факультет литературы и искусства), 72000 экз., 20 к.

Рязанов Э. **Грустное лицо комедии.** Заметки кинорежиссера. М., «Молодая гвардия», 1977, 272 с. с илл., 100000 экз., 50 к.

Суменов Н. М. **Политический фильм.** М., «Знание», 1977, 47 с. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», № 11), 94500 экз., 15 к.

Трауберг Л. **Фильм начинается...** М., «Искусство», 1977, 327 с., 10000 экз., 1 р. 50 к.

Турицын В. **Рене Клеман.** М., «Искусство», 1978, 247 с. с илл. (Мастера зарубежного киноискусства), 25000 экз., 95 к.

Ханютин Ю. **Реальность фантастического мира.** Проблемы зарубежной кинофантастики. М., «Искусство», 1977, 304 с. с илл., 25000 экз. 1 р. 80 к.

Чахирьян Г. **Изобразительный мир экрана.** Предисл. Р. Юренева. М., «Искусство», 1977, 255 с., 8000 экз., 1 р. 24 к.

Штраух М. **Главная роль.** Предисл. А. Анастасьева. М., Всерос. театр. о-во, 1977, 275 с. с илл., 7000 экз, 1 р. 87 к.

Ясенец Э. **Кирилл Лавров.** Л., «Искусство», Ленинград. отд-ние, 1977, 240 с. с илл. (Мастера советского театра и кино), 25000 экз., 83 к.

«Отец солдата». Книга-альбом. Сост. С. А. Хетешвили. Тбилиси, «Хеловнеба», 1977, 269 с. с илл. (Шедевры грузинского кино), 10000 экз., 3 р. 22 к.

Юрий Ханютин



Юрий Ханютин умер на ходу в полном смысле этого слова. И как раз тогда, когда дорога его жизни круто пошла вверх, когда значение его в нашей общей работе вырисовалось с особой и для всех, кажется, одинаковой очевидностью. Да, мы все понимали: Ханютин перед новым творческим рывком, перед новыми замыслами, которые ощутимо продвинут нас во всей нашей повседневной работе.

И как раз в это время его настигла смерть...

Его книга «Реальность фантастического мира», надолго вошедшая в наш творческий арсенал, как и смелые, яркие статьи, которые он часто публиковал в последние годы в «Искусстве кино», оставляли ощущение молодой силы и одновременно зрелости, упругой энергии мысли и четкого сознания преследуемых целей. Среди написанного им, особенно в последние годы, случайного было мало. Чувствовалось, что каждая его новая статья — развитие предыдущей, выход на цель, уже нащупанную в прежних работах.

И это при том, что круг его тематических интересов был необычайно широк. Ханютина в кино по сути интересовало все: и парадоксы документалистики, и перспективы игрового кино, и запутанная сложность развития основных западных кинематографий, и горизонты, раскрывающиеся перед киноискусством в странах социалистического содружества. Потому-то и думалось, что, оглядывая поле, на котором он работал так широко и зорко, Ханютин в новых своих работах непременно придет к выводам, по-особому весомым и значимым, сумеет произвести те сопряжения разнообразного и во многом противоречивого материала, в которых особенно нуждается сейчас киноведение.

Именно поэтому он был так нужен редакциям и издательствам, научно-исследовательским институтам и творческим секциям Союза. Скажу по собственному опыту: редкая задумка, возникшая в редакции нашего журнала, не приводила к предложению: позвать Ханютина сговориться с Ханютиным, обязательно уговорить Ханютина принять участие в запланированной дискуссии. Когда он умер, мы ахнули, начав пересматривать свои рабочие планы. Оказывается, он был «задействован» почти во всех наших планах «дальнего прицела», в замыслах почти всех отделов.

И это при том, что Юрий Ханютин был не из легких авторов. Отлично зная, чего он хочет добиться каждым новым своим выступлением, он умел спорить упорно и настойчиво. Его губы в такие минуты становились жесткими и узкими, а левая рука, размеренными взмахами которой он любил помогать течению своей мысли, начинала двигаться в такт его речи с какой-то особой четкостью и волевым посылом. Настоять на своем в споре с ним можно было только одним способом: убедив его. Мысливший динамично и широко, он мог понять и правоту своего собеседника. И не просто понять, а обрадоваться ей. Ведь движущим началом во всяком споре для него было не самолюбие, а желание помочь прояснению истины, нащупать новые возможности в решении стоящих перед всеми нами задач. Снобистское оригинальничание, кокетничание «дерзкими парадоксами», стремление сосредоточить читательское внимание не на сути проблемы, а на самом себе, на

своей личности, — словом, все то, чем часто страдают сейчас некоторые его коллеги, — Ханютину было органически чуждо.

Для того чтобы увидеть, чего он добился в своей многолетней борьбе за более полное использование возможностей, открываемых временем перед нашим (и всем социалистическим) кинематографом, надо перечитать все им написанное — и в книгах, и в журналах, и в ученых записках разных институтов, и на газетных полосах. Что сделать это надо: собрать воедино лучшее из написанного Ханютиным — я уверен твердо. И не только потому, что в этом наш долг перед его памятью. Но и потому, прежде всего, что такой сборник будет на пользу всему нашему делу.

В Юрии Ханютине мы потеряли очень крупного и сильного работника. Критика, уверенно шедшего в первых рядах нашего небольшого, но на многие серьезные дела отмобилизованного отряда. Потеряли товарища, которого невозможно было не любить. Нельзя поэтому допустить, чтобы наше духовное общение с ним прервалось в тот страшный вечер, когда смерть буквально за какие-то пять-шесть минут вырвала его из наших рядов. Наши встречи с Ханютиным должны продолжаться на страницах его книг и статей, без которых теперь уже нельзя уяснить во всей полноте пути развития советской критики, советского киноведения за последние четверть века.

Е. Сурков

●

В тот вечер мы, болгарские друзья Юрия Ханютина, ждали его звонка из Москвы. Из Москвы на самом деле позвонили — только на другом конце провода был не Юра, была смерть. Неожиданная и потому особенно страшная.

Болгарские кинематографисты так привыкли к нему, «другарю» Ханютину, к его частым появлениям у нас в Софии, что нелегко примириться с мыслью: его никогда больше не будет на наших просмотрах, на набережной Варны в фестивальные дни, в особняке на улице Крыстю Сарафова, на балкончике над морем Созопольщины.

А познакомился я с ним давно, в Западном Берлине — еще не встретив его. В Академии искусств готовились к просмотру «Обыкновенного фашизма». Михаил Ильич Ромм почему-то очень нервничал и требовал, чтобы я от него не отставал. Но осложнений никаких не было, длинноволосые студенты смотрели на экран, не переводя дыхания, а я — вместе с западноберлинскими коллегами — был потрясен этим необыкновенно умным и глубоким, талантливым и сложным размышлением о фашизме. Среди других создателей фильма запомнилось мне имя Ханютина.

Потом мы встретились... И стали встречаться все чаще — то на фестивале политического фильма в Лейпциге, то в Софии, то в Москве, то в Варне... Его имя появлялось на газетных полосах, на экране, на обложке новой книги. Мы встречали его на трибуне симпозиумов или просто так — в красненьком кафе у нас, где болтали про то и про се, даже не догадываясь, как он влиял на нас системой своего незаурядного мышления... Даже не замечая, как он умел помогать нам — не поучая, не указывая перстом всезнающим, а как-то стеснительно и чутко, сам при этом раздумывая и ища ответы.

Мы любили Юру Ханютина — и серьезного, и улыбающегося, часто едкого, колючего, ироничного, то полного мрачного юмора, то доброй и тихой печали, мы любили его слушать и смотреть в его глаза, которые всегда говорили чуть больше, чем слова.

Они закрылись навсегда, эти глаза. И хочется утешить всех его близких, всех, кто его любил и кого любил он, но нет ни сил, ни слов. Да и надо ли утешать? Ведь это чистая скорбь, скорбь по прекрасному человеку, который весь — со всем, что он сделал в жизни,— останется живым в нашей памяти.

Мы, болгарские кинематографисты, вместе с вами, советские товарищи, скорбим по вашему, по нашему Юрию Ханютину.

Да будет вечной его память.

София

Анджел Вагенштайн

Владимир Ишимов

Север — Юг: через два года после победы

Вьетнамские эскизы

Всего час, как мы вылетели из аэропорта Залам, а уже полдороги позади. Машина пробила марево облаков, вновь открыв замкнутому иллюминатором взгляду нежную шафранность вьетнамской земли. «Не курить. Пристегнуть ремни»... Промежуточная посадка. Дананг. Тот самый, тысячекратно мелькавший в военных сводках. Крупнейшая американо-сайгонская военно-воздушная и морская база. Бывшая, конечно. Именно здесь в марте 1965-го высадился первый пехотинец экспедиционного корпуса США, а ровно восемь лет спустя отсюда же — любит история ядовитый сарказм! — ступил на борт транспортного судна замыкающий эвакуацию «джи ай». Первоклассной бетонной полосы этой авиабазы и коснутся через несколько минут колеса нашего ИЛ-18, принадлежащего авиакомпании «Ханг кхонг Вьетнам» и совершающего очередной рейс Ханой — Хошимин...

Мой друг Тинь, недавний выпускник ВГИКа и практикант «ИК», а ныне сотрудник журнала «Динь ань» («Кино»), трогает меня за плечо:

— Под нами — семнадцатая параллель. Помните фильм «На берегах одной реки»? Во-он она, Бенхай...

Приникаю к стеклу. Там, внизу, не торопясь, уплывал назад свинцово-блесткий шнурок реки, а по обе стороны ее простирался один и тот же ландшафт. Слева — гладь Южно-Китайского моря, справа — невысокая горная гряда. Никаких «особых примет». Конечно, смешно было их искать, но все-таки... Промолчи Тинь — и осталась бы незамеченной бывшая «граница». А ведь в течение мучительно долгих двадцати лет она рассекала надвое живое тело страны!

Могло ли кино сторониться этой темы? С первых своих шагов оно следовало совету Хо Ши Мина — всегда направлять объектив на горячие точки революции. Набатом борьбы за единство и свободу Родины стучал в сердца и первый вьетнамский художественный фильм «На берегах одной реки»...

И вот — апрель 1975-го... Граница по реке Бенхай навсегда стерта с политических карт Индокитая, с видавших виды офицерских «двухкилометровок». Республика смогла, наконец, всецело сосредоточиться на строительстве социализма, на созидании новой жизни, нового человека. Непросто убрать все наслоения тридцатилетней войны, «стереть семнадцатую параллель» не с карт, конечно, — из всех сфер бытия. Заменить ее «меридианом единства»...

Какое же место в этой общенациональной работе занимает киноискусство? Что в нем сейчас происходит? Как оно осмысливает новый этап истории Вьетнама?

Мы проехали Вьетнам с Севера, из Ханоя — на Юг, до Хошимина, по «меридиану единства», и впечатления переполнили нас. Но все-таки заметки мои — это лишь скромные эскизы.

Мосты

«Ночь упала на землю». Всегда был уверен: навязшее в зубах клише, за ним — никакого реального содержания. Первые же часы в Ханое развеяли эту уверенность. Ночь и впрямь

упала на землю в тот самый момент, когда мы въезжали на мост через Красную реку. В самом прямом и точном смысле сразу стало темно.

Мост — цельностальной, сквозной и филигранный — очень известен. Построил его инженер Эйфель — тот самый, автор башни в Париже. В метрополии — вертикаль, в колонии — горизонталь. Поскольку Эйфелев мост был одним из важнейших стратегических объектов — через него пролегает дорога в главный порт Севера Хайфон,— американцы бомбили его упорно и настойчиво. Нередко попадали — нам показывали: видите? След от бомбы... а вон — еще... и еще... Защитники моста тотчас его латали, и вскоре движение возобновлялось.

Мост — трехполосный. Посередине — железнодорожное полотно. По сторонам — настил для автомобилей. С самого краю узкими тротуарчиками вдоль перил торопятся пешеходы. И спешенные велосипедисты, ведя свои, нередко груженные, машины в поводу.

Велосипедисты во Вьетнаме — тема особая, неоднократно, впрочем, отраженная в печати. И все равно их бесчисленность поражает свежий глаз. Разнообразие фигур и комбинаций. Школьники. Солидные чиновники с портфелями. Матрона с полными кошелками — с базара. Юноша в седле — девушка на багажнике. Девушка в седле — юноша на багажнике. Солдат с автоматом. Велорикша с двумя пассажирами. Целая семья: отец крутит педали, позади, едва не касаясь ногами мостовой, мать, ребенок постарше — на раме, малыш рядом с мамой — в стандартном спецсиденье... Велосипед — чуть ли не основной личный транспорт и на междугородных шоссе, и на сельских дорогах. Я сделал грубую прикидку: ежегодно на велосипедах перевозят во Вьетнаме 10—12 миллионов тонн груза. По крайней мере...

...Едем по мосту минут сорок, не меньше. Он уже не справляется с нарастающим потоком транспорта. Машины, включив подфарники, идут впритык одна к другой. Движение во Вьетнаме обычное, правостороннее, а тут почему-то следуем левой стороной. В чем дело? Оказывается, из города транспорт идет по преимуществу груженый, а в город — пустой. Время от времени направление потоков меняют, чтобы не перекосить мост неравномерной нагрузкой.

Но вот — конец Эйфелева моста. Ханой. Мост через Красную был единственным, который пришлось преодолевать, набравшись терпения. «Мосты» к людям наводились сразу. Движение по ним возникало двустороннее — искреннее и сердечное.

Известно, вьетнамское кино началось с хроники и документа. Первыми кинооператорами стали фотографы. Работники экрана часто и с гордостью напоминают, что «фотографом из переулка Конпуанта» был в свое время и Нгуен Ай Куок — Хо Ши Мин.

Оператор всегда был рядом с солдатом — в окопах под Дьенбьенфу, на боевых позициях зенитчиков в «стальной крепости Виньлинь», в потаенных базах Армии Освобождения в джунглях Юга, в партизанских атаках на аэродромы и города. Оператор шел рядом с солдатом? Да, верно. Но еще чаще он и сам был солдатом.

Пример из многих: в бою на дороге № 13 кинооператор стал снимать вражеский танк. Американец поднял автомат... но оператор-боец опередил его на секунду. Застрелив врага, он продолжил свое прямое дело.

— Так жизнь и искусство соединялись,— объясняли нам вьетнамские товарищи. — Художественное отражение действительности — войны — было прямым, а восприятие его — непосредственным. Что показывалось на экране, то было и в жизни, что было в жизни, то отражал экран. Солдаты, народ хотели видеть самих себя, свою борьбу. Мы впитывали, осмысляли и опыт вашей кинопублицистики. Особенно — накопленный на Великой Отечественной...

И вот война позади. Нам не терпелось вникнуть в то, что происходит в документалистике сегодня. Увидеть фильмы. Но, прежде всего, встретиться с людьми, которые эти фильмы делают.

Скажу наперед: сильнейшее впечатление произвели на меня два факта — исключительное своеобразие вьетнамской кинематографии

как идейно-художественного феномена, выросшего на сугубо национальной почве и представляющего собой законченную эстетическую систему со всеми ее составляющими; и при этом ее тесная внутренняя взаимосвязь со всем прогрессивным, что есть на мировом экране, глубинная перекличка, глубинное, я бы сказал, ценностное родство с инонациональными социалистическими художественными культурами, с нашей, советской — прежде всего. Родство в понимании таких ключевых категорий, как героизм, патриотизм, партийность, гуманизм, ценность человеческой личности.

Осматриваем Центральную студию документальных фильмов. Уютный, ухоженный двор. Следы войны. Нет, не разрушения, иные: приказ об обязательной сдаче оружия (в годы войны почти каждый имел винтовку)... Мотороллеры «Инноченци», «Пьяджио» — трофеи, привезенные с Юга... Джип — китайский, а новые передние скаты наши, задние — американские...

Здания все старой, еще французской постройки переоборудованы под киностудию. С техникой — не густо. Всего, например, два монтажных стола.

— Режиссеры занимают к ним очередь,— улыбается директор студии товарищ Ли Тхай Бао. — Надеемся, скоро будет полегче с вашей помощью. — В монтажной он приостанавливается. Касается пальцами металлической столешницы. — Весной семьдесят пятого наши киногруппы снимали бои за Дананг. На джипе мы ворвались на аэродром... Кругом стрельба... трупы... подбитый бронетранспортер... целенькие «фантомы» в железобетонных загонах... Отсняли! В машину — и в Ханой. Примчались. Вот здесь, в этой комнате, монтировали. Двое суток без перерыва; 20 апреля «Освобождение Дананга» вышло на экраны! Еще Сайгон не был взят...

Идем дальше. Плакатики: «Пыль — наш враг», «Отдел отличной чистоты». Тонстудия. Дошколята озвучивают фильм «Пионерский клуб». Поют песенку: «Я люблю детский сад». И еще одну — «Я люблю дядю солдата». Идем к дверям — малыши дружно скандируют: «До свидания, дяди и тети!»

Просмотровый зал. Плетенные из бамбука стены. Прохладно. Вспыхивает экран...

Нам показывают несколько картин последнего времени. «Строитель» режиссера Ким Мона. «Сталь» режиссера-женщины Туэт Фунь — о людях металлургического комбината в Тхайнгуйене. Кинорепортаж «Школа в Хюэ» ведет нас в колледж в древней столице Вьет-



Ханой. Шелковая улица.
Фото автора



нама, бывшую «школу для детей государственных чиновников», где учились Хо Ши Мин, министр обороны генерал Во Нгуен Зиап, известный поэт То Хыу, ныне секретарь ЦК КПВ... Документалисты сейчас приступают к темам мира, труда, учения. Но, конечно же, недавнее прошлое властно врывается на экран, как оно наяву врывается в реальность. И это не только отзвуки военных десятилетий, остро живущих в памяти, в крови, нервах миллионов,— война все еще весьма ощутимо соседствует с простыми приметами сегодняшней жизни. Самым сильным из увиденных нам показался именно такой фильм: «Взрывы после войны» дважды лауреата МКФ в Москве Нгуен Нгок Куиня. Снят он на Юге. Его герои — саперы, разминирующие землю Южного Вьетнама. «Эхо войны»... Что ж, кому, как не нам знать, что оно, это эхо, способно отозваться не через годы — через десятилетия после битвы!..

Майор Шыу: «Десять миллионов мин осталось в земле Юга. В битве за разминирование потеряли многих. Битва эта, как и прошедшая война,— всенародная. Мы не можем допустить, чтобы страдания нашего народа продолжались...»

Поле былых ожесточенных схваток. Подбитые, обгорелые танки. Цепочка молодых бойцов. Металлическими щупами тщательно дырявят почву — через каждые 4 сантиметра. Адово терпение, адова работа! А на соседнем поле уже пашут! Дальше — зеленеют всходы риса. Вот она, награда усилиям и жертвам. Земля обретает свое исконное предназначение: быть кормилицей.

Поистине символический кадр — и для сегодняшнего дня страны, и для сегодняшнего дня ее кинематографа.

Спокойная, деловая информация в финале: «К концу работы над фильмом в Южном Вьетнаме обезвредили 4 миллиона мин. Оставалось еще 6 миллионов...»

Смотришь эту ленту — и перехватывает дыхание. Не только в теме, в материале дело. Не знаю, как это удалось Куиню — ведь ни искусно выстроенного сюжета, ни операторских изысков, ни эффектов в монтаже — все вроде бы предельно просто. Но за этой благородной и скромной простотой — отточенность мастерства, тонкое чувство ритма, непередаваемая словом внутренняя слитность автора с людьми, которых он запечатлел на пленке. С их чувствами, мыслями. С их непоказной отвагой. А в итоге — фильм драматургически напряженный, не отпускающий вас ни на секунду.

Что касается картин, изображающих мирную жизнь, то в этой сфере кинематографисты, естественно, лишь нащупывают проблематику. Покуда их ленты главным образом несут информацию.

— Ключ ко всему — научиться обнаруживать конфликты в новых тематических слоях,— говорили нам по этому поводу товарищи с ЦСДФ. — Строить драматургию. Вот тогда мы сумеем внедряться в современность глубже. Вскрывать движение жизни, ход научно-технической революции, борьбу за воспитание нового человека. В этом смысле мы — в начале пути...

Беседа шла в «красном уголке», под искусными пейзажами северовьетнамского лака, возле длинной стеклянной витрины с тринадцатью боевыми орденами, которых удостоена ЦСДФ. И состав участников, и биографии их, и размышления, и творческие пристрастия характерны, мне кажется, для вьетнамского кино на нынешнем его этапе.

Нгуен Нгок Куинь. Ему сорок шесть. Родом из Тьенкуа, в полутораста километрах от Ханоя, из семьи учителя. Брат погиб на войне. Сам Куинь пятнадцатилетним мальчишкой вступил в Армию защиты Родины, связистом воевал с французами. «Заболел» кино. Специального образования у него нет. Зато его учителем был Роман Кармен. Снимал битву под Дьенбьенфу, где окончательно была разгромлена французская армия. Десятилетия войны — в самых жарких «точках». Постановщик картин «У ворот ветра» и «Стальная крепость Виньлинь». Съемки последней стоили жизни трем его товарищам... Да, конечно, считает он, вьетнамскому кино надо занимать новые рубежи, входить в новое время, в новые темы. Ведь тридцать лет — война! Вся жизнь на

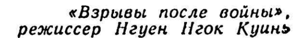
войне. Весь опыт оттуда. Но он лично поглощен войной. Навсегда, видно, останется верным этой теме. Однако теперь, это он тоже понимает, о войне надо рассказывать по-другому. С иной степенью сложности. С эпическим охватом событий. И сосредоточиваясь на «внутреннем мире воюющего, совершающего подвиги человека». Этому он хочет учиться у советских коллег — «вы хорошо умеете делать такие фильмы».

Фан Ки Нам («Нгуен Ай Куок — Хо Ши Мин», «Юг в сердце моем») и Хай Нинь («Молодой боец», «17-я параллель: дни и ночи», «Девочка из Ханоя», «Город на заре») того же поколения, что и Куинь. Тоже «вся жизнь на войне, весь опыт оттуда». Но их властно притягивает современность.

— Самое сложное и самое серьезное — село. Сейчас группа — десять режиссеров и операторов — ездит по деревням в провинции Хайхын, собирает материал. Началась важная перестройка: переход от маленьких кооперативов к крупному производству. Ручной труд будет исподволь заменяться машинным. Надо прокладывать дороги. Укрупнять поля. Главный ключ к переменам — научно-техническая революция. Машинизация рассчитана на десять лет. Пока что 80 процентов нашего урожая — рис. Задача — увеличивать долю других культур, картофеля, например. Два года сложились неудачно — холодная зима, засушливое лето. Зато в нынешнем году собрали два хороших урожая риса. Проблема проблем — совершенствовать управление. Всему этому мы, кинодокументалисты, обязаны помогать. В 1978 году семь из десяти документальных картин будут связаны с жизнью села.

...Каждые полгода коллектив ЦСДФ смотрит готовые ленты. После — бурные дискуссии. Нещадно ругают друг друга. Спорят, как лучше подходить к тому или иному жизненному материалу. Вот, например, фильм «Земля движется» Фам Тхан Льеу. Симптоматичная лента и по «плюсам» и по «минусам». Представьте себе кооператив. Идет процесс механизации. Узел проблем! Но стержень — психологическая ломка.

Например, «сселение» хуторов. У крестьянина — старый дом. Достался по наследству, от дедов и прадедов. Здесь — духи предков, говорят вьетнамцы. И не только духи. Взращенный поколениями сад. Да и место выбрано предками не случайно — хорошее место: вода, добрые ветры. Уединенно. Хворост для


«Взрывы после войны», режиссер Нгуен Нгок Куинь



печки — рядом. А переедут — как будет там, на новых местах?

Все это есть в фильме. «Земля движется» — лента-размышление. Картину снимали в густонаселенных районах между реками Красной и Черной. Оттуда часть жителей переселяют на Юг, в новые экономические районы, где просторно, а людей мало. Ехать приходится далеко от насиженных, милых мест, в непривычные условия жизни, например — в горы Центрального плато. Да и психология северянина и южанина несхожа. Надо терпеливо убеждать людей. А это ох как непросто. Тем не менее к финалу картины «Земля движется» крестьяне осознают необходимость и неизбежность перемен, у них крепнет уверенность, что трудности преодолимы.

— Мир,— говорит Хай Нинь, — предлагает проблемы, которые война не знала. Они не менее сложны, зато радостны и плодотворны.

И еще один участник беседы: оператор До Дзюи Хоан. Кинематографист совсем иной формации. Молодой человек. Выпускник ВГИКа — ученик Анатолия Колошина. Начал самостоятельную работу уже после победы. Его творческие интересы — целиком в современной жизни. Это он снимал ленту о школе в Хюэ, а кроме того — «Песню из деревни», фильм о народном творчестве, был одним из операторов картины «Глубокие чувства, тесные отношения», сделанной к 60-й годовщине Великого Октября. Ему очень хочется попасть в группу, которая будет работать над картиной «Кути: от войны к миру»...

Кути? Это там, где воевали без перерыва тридцать лет? Вот бы где побывать!

«Сердце наше — дорога...»

Вьетнамская кинодокументалистика — это не только ЦСДФ, но также и Студия Народной армии.

Директор студии подполковник Зыонг Минь Дау ведет речь о том, как снимали замечательный фильм «Историческая победа весной 1975 года», получивший «Золотой лотос» на IV Всевьетнамском фестивале в Хошимине. Уже начало работы было необычным, я бы сказал даже, парадоксальным. Оно напоминало старую присказку: иди туда, не знаю куда, найди того, не знаю кого, сделай то, не знаю что...

— Мы представления не имели, что готовится генеральная операция по освобождению Юга. Строжайшая тайна! Но народ мы опытный и по ряду признаков догадывались: скоро очередное наступление. Операции наши почти всегда начинались зимой или весной, в сухой сезон. Но где? Этого нам никто сказать не мог. Тогда мы заранее отправили несколько съемочных групп на фронт, в разные секторы. И когда операция «Хо Ши Мин» началась, все мы были уже на передовой.

Мы снимали бои на Юге в предчувствии грядущего наступления, но не думали, что эти кадры войдут в большую картину об освобождении. А началась великая битва на Центральном плато, возле города Буонметхуот. Каждая сторона сосредоточила целую армию в несколько сот тысяч бойцов. И хотя мы приложили много усилий, всего предусмотреть не смогли. И прежде всего не предусмотрели быстроту, с какой свершилось это историческое событие. Мы думали, что битва будет куда длительней, ожесточенней, унесет много больше жертв. А на самом деле «точка» в операции «Хо Ши Мин» была поставлена на пятьдесят пятый день боев... (Интересное историческое совпадение: завершающее победоносное сражение войны Сопротивления французским колониалистам — битву за Дьенбьенфу генерал Во Нгуен Зиап, которого и на Западе считают одним из выдающихся стратегов современности, провел за 56 дней.) Было несколько серьезных и ожесточенных сражений — севернее Хюэ, под Суанло — у ворот Сайгона. Но в целом отступление противника превратилось в повальное паническое бегство целых частей и соединений. Мы со своей аппаратурой далеко не всегда поспевали за войсками, преследовавшими врага. И потому, к сожалению, упустили многое, что так важно было бы сохранить для истории.

Конечно же, мы не жалуемся — что значит такое в сравнении с тем, что быстрота опера-

ции «Хо Ши Мин» резко снизила возможные потери в людях! Города и деревни остались целы. Противник не успел уничтожить богатейшие склады. Мы захватили множество техники, так что теперь во всей остроте стоит проблема запчастей.

Монтируя фильм, мы использовали и трофейную американскую хронику, и захваченные в порту Куйлянь кадры, снятые операторами сайгонского Киноцентра и запечатлевшие отступление вражеских войск.

— Почему же так быстро рухнул старый режим на Юге? Почему так быстро развалилась армия, которую рекламировали как самую сильную и современную армию в Юго-Восточной Азии?

— Это очень интересная проблема, — соглашается подполковник Зыонг Минь Дау. — Вот вам несколько основных факторов. Первое. По парижским соглашениям армия США весной 1973 года оставила Вьетнам. Уход был равносилен поражению. Наше политическое и военное руководство, тщательно проанализировав ситуацию, пришло к выводу: американцы не вернутся в нашу страну, что бы ни случилось, и не помогут сайгонскому режиму ни при каких обостоятельствах. Это открывало нам возможность кардинальных решений. Второе. Хотя войска Тхиеу были хорошо вооружены и обучены, уход американцев их основательно ослабил. Однако даже мы не представляли, как катастрофически пал моральный дух сайгонских солдат, понимавших, что за их спиной больше нет Соединенных Штатов. Третье. Враг совершал одну ошибку за другой. Противник, например, поддался на обман, на нашу тонкую и умелую дезинформацию. Он не ожидал в 1975 году решающей, генеральной операции. И последнее. Трагедия расчленения Родины. Это была не только общенациональная рана. Незаживающая рана саднила в каждой семье. Взгляните на нас — здесь нет никого, кто долгие годы не мучился бы мыслями о судьбах родных на Юге. Например, я — южанин. Участвовал в августовской революции сорок пятого года в Сайгоне, потом партия приказала уйти на Север, а семья, все родственники остались в Намбо. Вернулся с войсками в апреле семьдесят пятого. Оказалось, родители давно умерли. Практически все северяне имеют родственников на Юге. В течение десятилетий отец и дети, муж и жена, брат и сестра не только не могли встретиться, но вовсе ничего не ведали друг о друге. А нужно знать, как у нас традиционно крепки узы крови!

Расскажу вам еще одну историю — поймите, какое потрясение испытали ее «действующие



На рисовом поле...
Фото автора



лица». В боях за Дананг участвовала наша съемочная группа. В ее составе была женщина-оператор. Очень смелая женщина. Она ворвалась в город вместе с разведкой. Прицелилась камерой, чтобы снять первых наших солдат в Дананге. И вдруг в визире увидела свою мать! Жгучая жажда воссоединения — Родины и семьи — владела каждым вьетнамцем. На Севере и на Юге. Она вела на подвиги бойцов Народной армии и сил Освобождения Южного Вьетнама, она же разоружала, лишала желания сражаться многих солдат сайгонских войск... Все это видно в нашем фильме «Историческая победа»...

Нам показали новые фильмы — «На берегу реки Кронгконо» режиссера Тхань Хыонга и «Встреча на юге Талаук» Чай Тхань Тама и Тхань Хыонга. Надолго затянулся вечер «взаимных расспросов». Наших хозяев больше всего интересовало, как обстоит сегодня в нашем кино дело с созданием образа советского солдата. Времен войны и в современной армии. Мы отвечали как могли подробно, а слушатели подбрасывали нам вопрос за вопросом, обнаруживая и глубокое понимание сути проблемы, ее сложностей и высокопрофессиональный угол зрения. Я же высказал несколько соображений о «Встрече на юге Талаук». Ее героини — девушки — военные строители, прокладывающие автомагистраль в горах и джунглях, в тех самых местах, где проходила легендарная «тропа Хо Ши Мина». Сокрушая скалы ломами, кайлами и лопатами, девчонки в солдатских рубахах поют:

Сердце наше — дорога,
Душа наша — дорога.
Любимая наша дорога:
Мы думаем только о тебе...

Картина интересна по материалу, сделана в оптимистически приподнятом ключе, но, признаюсь, смотрел я ее с двойственным чувством. Надо ли так безоглядно воспевать тяжкий, не женский труд девушек-солдат? Припомнились многочисленные статьи на эту тему в нашей прессе. Но тотчас — в который раз! — убедился: истина — штука сугубо конкретная. Нельзя прилагать к чужой и незнакомой жизни привычные мерки. Высказав по праву дружеской откровенности свои сомнения, услышал спокойный ответ:

— Девушки сами не захотели демобилизоваться, когда кончилась война. У нас покуда еще остра проблема свободных рабочих рук. Основа экономики — сельское хозяйство. А на земле тесно. В 1945 году во Вьетнаме было 25 миллионов населения. Теперь — 50, хотя потери наши в войне измеряются миллионами. Партия и правительство вдумчиво и упорно ищут пути решения этой проблемы. Создаются, например, новые экономические районы на Юге, о которых вы, конечно, уже слышали. Но кардинальный путь — индустриализация, научно-техническая революция, строительство социализма...

Бурный рейс

Ханойская студия художественных фильмов выпускает ежегодно 9 полнометражных лент. А в списках ее сотрудников — 548 человек. По вьетнамским масштабам студия большая, но на встрече с нами было немноголюдно.

— Горячка. Завершаем годовой план.

«Доходило» это не без труда. Уж очень непривычно — жара по нашим представлениям июльская, а тут конец хозяйственного года... Да, от Москвы мы действительно далековато!

Но хотя народу собралось не очень много, зато какая нас принимала хозяйка! Ча Жанг. Первая «звезда» вьетнамского кино, известная далеко за пределами страны (не без «вины» Московских фестивалей!). Депутат Национального собрания. Очаровательная, милая, с мягкими и чуть застенчивыми манерами.

Разливая по крохотным чашечкам зеленый чай, Ча Жанг вспоминала VIII Московский фестиваль 1973 года, где она получила приз за лучшее исполнение женской роли в фильме «17-я параллель: дни и ночи».

— Как тепло отнеслись тогда к вьетнамской делегации! По статуту мы должны были отправить копию заранее. Но в военных условиях не успели. Привезли с собой. И вот Оргкомитет фестиваля сделал все возможное и невозможное, чтобы фильм наш участвовал

в конкурсе. Мы прилетели в два часа дня, а вечером уже состоялся конкурсный просмотр.

От воспоминаний о фестивальных волнениях и торжествах разговор переходит к будням — к производству. В 1977 году студия выпустит 9 картин. Тематический спектр таков: 7 посвящены войне, 2 — построению социализма (согласно принятой терминологии). В фильме «Дети» Нгуен Кхань Зы затрагивается проблема воспитания юношества в дни войны и в дни мира. «Стена не построена» (режиссер Нгуен Кхак Лой) рассказывает о социалистических преобразованиях в современном селе. Нгуен Хай Нинь посвятил свою ленту «Первая любовь» разоблачению неоколониализма в Южном Вьетнаме при старом режиме. В главной роли — Ча Жанг. Это ее одиннадцатая работа в кино. Десятой была двухсерийная картина женщины-режиссера Бать Зиеп «Святой праздник», признанная во Вьетнаме крупным событием культурной жизни. Новая работа Бать Зиеп — фильм «Ночь в Бенче». В основе его — революционное восстание против американцев и их приспешников в провинции Бенче, где раньше, чем в других районах Юга, возникло движение Сопротивления. Высокое понимание долга людьми тыла — тема картины Нгуен Нгок Чунга «Неспокойная заря». Кроме «Святого праздника», мы сумеем посмотреть только что законченные фильмы «На севере столицы» Хюи Тханя и «Бурный рейс» Чан Ву...

Тут в нашу беседу вторгается громкий голос репродуктора — несколько раз повторяет что-то очень настойчиво.

— О чем он?

Тинь переводит: «Внимание, внимание! Весь персонал вызывается на профилактические прививки. Немедленно явиться в медпункт!» Поскольку у нас это испытание позади, мы с легкой душой отправляемся в просмотровый зал.

Вспомним, что вьетнамское игровое кино возникло в непосредственной связи с борьбой за свободу. Конечно же, оно родилось не стихийно, а благодаря направленным усилиям партии коммунистов, под влиянием передовой, марксистско-ленинской идеологии. С самого своего основания Компартия Индокитая (ныне КП Вьетнама) считала культуру и искусство частью национально-освободительной борьбы, то есть, по Ленину, «частью общепролетарского дела». Именно этот исторический факт определил характер, задачи и функции вьетнамского кинематографа как художественного орудия революции. Экран стал неотъемлемой частью духовной жизни народных масс.

Сегодня, с вершины прошедшего тридцатилетия, вьетнамские киноведы видят самую существенную традицию экрана СРВ прежде всего в оперативном, своевременном отклике на животрепещущие проблемы и события времени, на те задачи, которые перед кино, как перед «одним из фронтов общей борьбы» (Хо Ши Мин), ставит действительность.

Коммунистическая партия всегда направляла усилия вьетнамского кинематографа по двум главным тематическим векторам: война за свободу и строительство социализма. Вполне понятно, что вооруженная борьба против империализма и его ставленников, которая решала судьбу нации и требовала напряжения всех ее духовных и материальных сил, до самой победы была в центре идейно-художественных интересов мастеров экрана, плоти от плоти народа.

Отталкиваясь от известной мысли Чернышевского «Прекрасное есть жизнь», киновед Ву Куан Тинь пишет: «Прекрасное всегда исторически конкретно. Оно выражает высший идеал эпохи. В период борьбы за независимость им и является полное освобождение страны. И все, что содействует осуществлению этого идеала, является прекрасным. Поэтому героическое и есть прекрасное, и оно вызывает эстетическое переживание. А кинопроизведение, изображающее героические дела правдиво, высокохудожественно, приносит зрителю эстетическое наслаждение». Размышляя об этом соотношении злободневного и прекрасного, Ву Куан Тинь находит параллель в советском кино эпохи Великой Отечественной войны. Назвав такие фильмы, как «Она защищает Родину» Эрмлера, «Секретарь райкома» Пырье-

ва, «Радуга» Донского, он замечает, что успех им обеспечили актуальность темы и своевременный выход на экран, а с другой стороны, художественное качество этих лент было так высоко, что они не потеряли ценности до сих пор: «Возникшие сразу после реальных событий войны, они стояли на идейном и эстетическом уровне не ниже выдающихся произведений 30-х годов — ленинской дилогии Михаила Ромма, «Чапаева» братьев Васильевых и других. Зритель, воспитанный эстетикой этих кинолент, принял военные фильмы как эстетически и духовно прекрасное, вытекающее из реальной жизни, которой он жил».

Естественно, что картин, посвященных строительству социализма, вьетнамский экран насчитывает пока немного. И здесь, считают вьетнамские товарищи, еще не было больших творческих удач.

Рискованно, конечно, делать какие-то обобщения на основе увиденных трех художественных лент. Однако ленты эти — по общему признанию — самые заметные в кинопроцессе последнего времени. Тем симптоматичнее, что тема строительства социализма, борьбы за формирование нового, социалистического человека занимает в них видное место.

Вот большой, двухсерийный фильм «Святой праздник» — экранизация известного романа Тю Вана «Тайфун с моря». Действие его происходит в конце 50-х — начале 60-х годов в деревне, где создается кооператив. В центре картины — судьба молодой крестьянки Нян (ее играет Ча Жанг). В начале ленты Нян — под полной духовной властью католического священника. Но постепенно она находит путь к себе, к истинной внутренней свободе, обретает женскую и человеческую гордость. Отказывается следовать традиции, обрекающей ее на слепую верность нелюбимому мужу, к тому же офицеру антинародной сайгонской армии. Духовная эволюция Нян происходит в процессе ее общения с односельчанами — людьми разными и по уровню развития, и по их отношению к новому, вторгающемуся в жизнь. Героиня преодолевает психологические препоны и внешние трудности, на этом пути ее поддерживают передовые люди ее деревни.

Фильм многоплановый, в нем переплетается несколько фабульных линий, он изобилует драматическими моментами и сочными народными сценами. Но основная его удача — раскрытие образа Нян. Критика всегда отмечала, что Бать Зиеп тяготеет к тонкому психологизму, стараясь проникнуть в душу и сердце своих героев, особенно героинь. В «Святом празднике» мастерство режиссера поднялось на новую ступень зрелости. Бать Зиеп нашла достойную соратницу — актрису Ча Жанг, чей талант под стать таланту постановщика. В сочетании героического, народного начала с пристальным вниманием к внутреннему миру героев вьетнамская критика видит современность фильма.

К сожалению, высокий художественный уровень картины выдержан не всюду. Имею в виду прежде всего финал, когда муж Нян с диверсионным заданием пробирается в деревню и заходит в дом к жене. Этот финал кажется мне несколько упрощенным, контрастирующим с режиссерским решением ленты в целом.

Примечателен этот фильм еще и тем, что в коллизиях его, в судьбе Нян отражены непростые проблемы, связанные с зависимостью немалого числа вьетнамцев от католицизма. Дело в том, что более четырех пятых населения страны исповедовало исконную религию Юго-Восточной Азии — буддизм, остальные же в эпоху французского господства усилиями миссионеров перешли в лоно римско-католической церкви. Колониальные властители умело использовали католическую церковь и католическое меньшинство для проведения своей политики во Вьетнаме. Держа паству в повиновении, патеры противопоставляли ее массе буддистов. Политическая метода, еще с древнеримских времен известная как «разделяй и властвуй», обрела поистине трагическую окраску в годы правления в Южном Вьетнаме «католических» диктаторов вроде Нго Динь Дьема, когда подстрекаемые местными князьями церкви фанатики-христиане вместе с войсками штурмовали и громили пагоды, убивали буддистов, охранка бросала в тюрьмы и

пытала монахов, утверждая, что пагоды, особенно секты санга — гнезда коммунистической крамолы. Весь мир помнит кровавые оргии в Сайгоне, Хюэ, Дананге... Новые, американские хозяева Южного Вьетнама вели в этом плане более тонкую политику, заигрывая и с буддистами, дабы посадить в правительственные дворцы «республики Вьетнам» как можно более послушных своих ставленников. Именно посольство США организовало свержение и убийство «президента» Нго Динь Дьема, когда пришло к выводу, что его слишком тупая и «негибкая» политика мешает эффективному расширению войны против вьетнамских патриотических сил, против коммунистов и демократов. Конечно же, верхушка буддийской церкви отнюдь не стремилась к действенной борьбе с реакционным режимом и его империалистическими покровителями, не горела она также и любовью к ДРВ, к идеалам коммунизма.

Однако логика исторического движения на Юге была такова, что сопротивление массы буддистов насилию постепенно стало одним из течений всенародного Сопротивления антинациональному сайгонскому режиму и интервенции США.

Конечно же, ныне межрелигиозные отношения в освобожденном и едином Вьетнаме и роль церквей изменились. Но католицизм остается силой реакционной. Вьетнамское кино, насколько мне известно, впервые в ленте Бать Зиеп затронуло эту актуальную и сейчас проблему — проблему влияния католической церкви, стремящейся не выпустить верующих из своей «камеры-обскуры», затормозить их духовное и идейное прозрение, помешать им активно участвовать в строительстве социализма под руководством Коммунистической партии Вьетнама.

Ленте «На севере столицы», посвященной героической защите Ханойской электростанции в дни ожесточенных бомбежек столицы ДРВ «летающими крепостями» Б-52 в декабре 1972 года, свойственна некоторая «плакатность», роднящая ее со многими вьетнамскими фильмами схожей тематики.

Хочу быть понятым правильно: говорю это отнюдь не в упрек вьетнамским товарищам. Известна мысль поэта насчет того, что писателя можно судить только по тем законам, которые он сам над собою ставит. Думаю, это еще более справедливо применительно к культуре целой нации. Иными словами, к самобытному вьетнамскому национальному искусству, возросшему на многовековом, сложенном сот-

На пути из Хайфона в Халонг. В ожидании парома. Фото автора



ними поколений «культурном слое», следует прилагать его собственные, «коренные» эстетические мерки, напрочь отказавшись от привнесения норм инонациональной эстетики, отрешившись от реликтовых представлений того сорта, кои Эренбург в свое время удачно назвал «европоцентризмом».

Кинематограф социалистического Вьетнама развивается в русле традиций высокой героики, открытости в расстановке сил в фильмах, романтической обрисовки положительных героев. Сами герои эти, указывают вьетнамские исследователи, изображаются больше в общественных отношениях, чем в житейских, а рациональное начало берет в них верх над эмоциональным. Почему так? Не потребность ли идеологической работы в условиях войны диктовала это?

В таком представлении есть доля истины, считают вьетнамские киноведы. Но главный ответ, утверждают они, надо искать в истории Вьетнама, в традициях его национальной литературы и театра.

— Общей характерной чертой вьетнамской фольклорной и классической литературы является тождество в литературном характере общего и отдельного, общественного и индивидуального, — объяснял мой друг киновед Ву Куан Тинь. — Причина в общественно-экономических формациях. Ведь только капитализм полностью разрушил единство человека с объективной средой, о котором писал Маркс, отделив индивида от общества, противопоставив его обществу. Вот тогда и в образах литературы отдельное оторвалось от общего, индивидуальное от общественного. В ранний период буржуазия под знаменем гуманизма боролась против феодализма, за освобождение и уважение личности. Отсюда — глубокое проникновение искусства Возрождения в характер и психологию людей. В истории Вьетнама не было капиталистической формации. Поэтому в литературных образах сохранилось единство отдельного и общего, индивидуального и общественного. Герои, особенно положительные, чаще всего выступали от имени государства, общества или семьи. В спектаклях традиционных вьетнамских театров «Тео» и «Туонг» раскрывались не индивидуальные характеры, а социальные или человеческие типы. Этого требовало и господствовавшее общественное сознание — философия, религия, мораль, эстетика. Наконец, вплоть до недавнего времени вся наша история была историей борьбы против иностранной агрессии. Причем иноземные захватчики, превосходно понимая, что значит для национального самосознания национальная культура, всякий раз пытались ее уничтожить. Китайские феодалы сжигали книги, разрушали культурные памятники, силой внедряли свою письменность в качестве государственной. Французские колонизаторы всячески унижали национальную культуру, навязывая народу рабский дух и рабскую культуру. Американские империалисты, признавая вьетнамскую национальную культуру, старались привить ей чужеродные реакционные концепции фрейдизма и экзистенциализма. Наш народ боролся за свободу. «Все, как один» — вот что нужно было для войны и для победы. Индивидуальное подчинялось общественному, единичное — общему. Вот во всем этом корни и значительных успехов нашего кино, и некоторых его слабостей. Во вьетнамском художественном кинематографе, скажем, пока создано мало глубоко психологических образов-характеров, в большинстве созданных фильмов общее преобладает над индивидуальным...

...Наши вьетнамские коллеги с уверенностью смотрят в будущее. Тридцатилетняя война — позади. Народ Вьетнама с коммунистами во главе строит новое общество, в котором «свободное развитие каждого есть условие свободного развития всех». Отсюда — широкие перспективы искусства. Развитие кино здесь видят как процесс, органически сплавляющий традиции с новым, привнесенным современностью. Наши хозяева постоянно подчеркивали, что вьетнамский кинематограф проникнут духом интернационализма, что национальное кино — неотъемлемая часть прогрессивного кинопроцесса, прежде всего — революционного, социалистического, что он должен впитывать в себя все лучшее из мирового киноискусства, из мировой художественной культуры, в пер-

вую голову — культуры социализма. Иначе невозможно отражать и осмысливать новые явления действительности в достойных ее формах.

Как видим, эта идейно-эстетическая программа зиждится на прочном основании марксистско-ленинского учения о художественной культуре, решительно противостоя всяческим вульгаризаторским «концепциям» искусства, идущим извне. Последовательное осуществление ее Коммунистической партией Вьетнама — залог все больших успехов подлинной социалистической культурной революции в единой ныне стране.

Но вернемся к фильму «На севере столицы». В работе режиссера Хюи Тханя, несомненно, дают себя знать и новые веяния. Экранное воплощение войны углубилось, не потеряв героической приподнятости. Появились реалистически точные приметы военного быта, интересные психологические штрихи, небывалые персонажи и конфликты.

Начальная коллизия расхожа. Герой картины Чонг взял на себя вину товарища, из-за которого произошла авария. Поэтому Чонга отказываются зачислить в отряд защитников электростанции. А рядом — неподдельное, такого не придумаешь: принятые в отряд расписываются на знамени.

...Дети — главная ценность народа. Их эвакуируют из Ханоя, чтобы спасти от американских бомб. Деревня, где живут ханойские ребята. По воскресеньям к ним приезжают родители. Но к двум малышам вот уже много дней никто не приезжает. Каждый день они бегут на дорогу встречать папу и маму. Ребятам не говорят, что их родители погибли при бомбежке.

— Сегодня не воскресенье! — объясняет мальчику героиня картины Ха, боец ПВО, приехавшая, чтобы позаботиться о сиротах.

— Ты нас обманываешь, — в отчаянии кричит мальчик. — Уж сегодня-то воскресенье!

...А вот беседуют другие дошколята. Один спрашивает другого почти с превосходством:

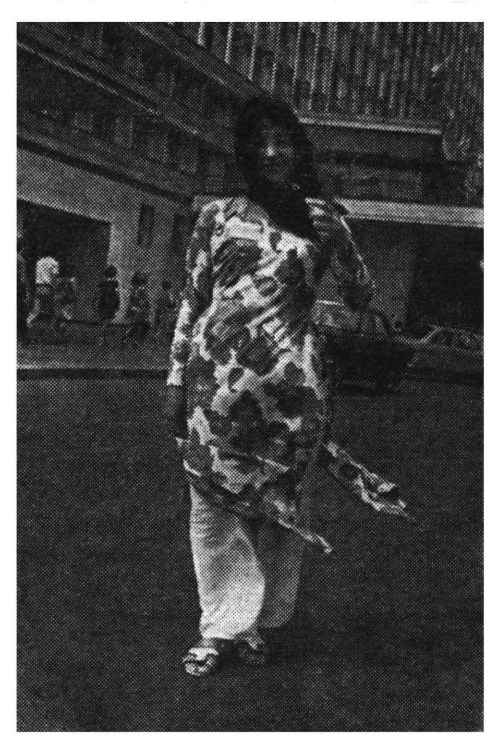
— Твой дом бомбили? Мой, мне рассказывали, бомбили!..

...Только что улетели отбитые зенитчиками Б-52. И тотчас с футбольной площадки соседней школы доносятся свистки, восторженный рев болельщиков — спортивные страсти бушуют вопреки всему!

...Семья, собирающаяся эвакуироваться, — вывозят не только детей, но и всех, кто не нужен в Ханое. И тут в квартире появляется спекулянт: он пытается по дешевке купить шкаф. Шкаф не продается? Тогда, может, стол? Или стул?

— Обратите внимание, — сказали вьетнамские коллеги. — Во время войны ничего подобного на экране появиться не могло. Конфликт мог быть лишь одного типа: между патриотом и врагом. Теперь, возвеличивая положительных героев, мы будем обличать и тех, кто несет старую мораль, поступает во вред социалистическому общежитию.

VIII Московский МКФ.
Актриса Лить Зу



И нам процитировали партийный документ по вопросам культуры: «...Новое искусство... борется против очернения и против приукрашивания действительности...»

Самый примечательный в этом смысле фильм — «Бурный рейс» Чан Ву («Серебряный лотос» IV Всевьетнамского фестиваля, кроме того — премия драматургам Бань Бао и Чан Ву за лучший сценарий). Тема картины — воспитание нового человека в современных условиях, формирование в нем высоких качеств гражданственности, борцовской нетерпимости ко всему, что мешает строительству социализма. Эпиграф к фильму — отрывок из партийного постановления о борьбе с бюрократизмом. Он подчеркивает важность и злободневность картины. С уважением думаешь о том, что мастера вьетнамского экрана и в новых условиях продолжают держать руку на пульсе жизни страны!

Сюжет ленты прост. Возвращается с Юга демобилизованный солдат — едет поступать в институт. На автобусной станции — огромный хвост в кассу. Виновата взяточница-кассирша: она «устраивает» вне очереди билеты компании спекулянтов, везущих с Юга трофейное барахло в Ханой на продажу. Солдат, который по праву должен получить билет раньше всех, еле-еле попадает в рейсовый автобус. Шофер заодно с кассиршей. Когда возмущенные пассажиры во главе с девушкой-комсомолкой протестуют, он начинает издеваться над ними: по скверной дороге летит так, что люди стукаются головами о потолок, потом, наоборот, тащится со скоростью буйвола, наконец, останавливается, симулируя аварию. Солдат поначалу робеет, а на упрек девушки: «Ты солдат, ты должен быть смелым», отвечает: «Я сражался с врагом, а это же наши сограждане». Авторы, кажется мне, затрагивают здесь серьезную проблему: как соотносится смелость воинская со смелостью гражданственной. Большинство пассажиров сплачиваются в коллектив, противостоя водителю, попирающему правила социалистического общежития. Лишь Пассажир в темных очках — в стороне. Вот солдат просит его подписать заявление против шофера и кассирши, но он скептически вопрошает: «Разве это поможет?» Авторы недвусмысленно выступают против равнодушия, пассивности некоторых людей, полагающих, что борьба с общественным злом — бесполезное «донкихотство». Авторы иронизируют: Пассажир в темных очках не расстается с романом Сервантеса...

Сплоченность и принципиальность честных граждан открыто противопоставлена аморализму хищников с Юга, переносчиков бациллы коррупции, заражающей неустойчивых. Вершина этой социалистической солидарности — сцена, когда заболевает девочка, внучка старых крестьян: весь автобус спасает ребенка! И метафора: машина скорой помощи обгоняет и стоящий автобус, и джип с директором автопарка, потворствующим жуликам (занятно, что и он тоже в очках, но в зеркальных: мол, я ничего вокруг не вижу).

Реальные детали соседствуют в ленте с элементами гротеска в обрисовке отрицательных персонажей. В финале спекулянтов задерживает милиция на Ханойском автовокзале, директор снят с работы, а шофер, разобравшись в случившемся, искренне раскаялся. Но главный итог фильма — взрослеющий солдат, который понял, что мужество необходимо не только на фронте, но и в борьбе за новую мораль, за победу социалистических идеалов.

«Бурный рейс» — первый шаг на пути, еще не проторенном художественным кино Вьетнама. Не проторенном, но существенно необходимом. Примечательно, что вокруг «Бурного рейса» разгорелась весьма бурная полемика. Звучал упрек: к чему было вытаскивать на экран нетипичные отрицательные явления? Видимо, не все сразу поняли, что пафос этого непривычного для аудитории фильма поистине высокий, жизнеутверждающий, партийный. Что лента в новых условиях, условиях мирного строительства, продолжает и развивает патриотические, гражданственные традиции революционного киноискусства Вьетнама.

Подтверждает это реакция зрителей и на Севере, и на Юге, горячо поддержавших картину. Так она стала и заметным художественным явлением, и серьезным аргументом в той борьбе, которую КПВ, ее организации на Юге



X Московский МКФ.
Режиссер Чан Дак, актриса Тхань Ту,
директор Ханойской студии
художественных фильмов Ву Нанг Ан

ведут против нравственного и культурного наследия неоколониализма. ...Художественное кино Вьетнама выходит на новый этап!

Очевидное — невероятное

Все-таки как-то плохо укладывается в голове эта штука: мы в Хошимине, бывшем Сайгоне! Слишком густой слой экзотики спрессован в подсознании с этими звучными именами: Сайгон... Гонконг.. Бангкок... К тому же — литературные ассоциации — Грэм Грин, Морис Уэст... Впрочем, не только литературные и куда более близкие нашим сердцам: из этого самого города в грозовом сорок третьем пробирались кружным путем в Советский Союз несколько французских летчиков, чтобы вступить в эскадрилью «Нормандия» и, мстя за свою поруганную родину, бить фашистов на советско-германском фронте...

Но главное — это тот самый Сайгон, где вопреки янычарскому режиму, обходя хитроумнейшие щупальца многочисленных полицейских, контрразведывательных и разведывательных центров американцев и всяческих Тхиеу, сражалось умное, сильное и дерзкое освободительное подполье. На поверхности сайгонской жизни царили угар наживы, все виды разложения и порока, истерические пропагандистские шоу вроде выборов «президента». Но подпольщики, партизаны, рабочий класс, патриотическая интеллигенция ни на минуту не давали забыть врагу, что это — пир во время чумы... А режим был поистине янычарским. В городе — превосходный зоопарк с многими видами фауны. Крокодилий пруд. А за стенкой пруда, по ту сторону зоосадовской ограды,

действовал самый кошмарный застенок старого режима. Замученных насмерть политзаключенных через потайной ход бросали крокодилам. Таким вот образом люди исчезали без следа.

Вот что это был за город...

Нет, Хошимин — не Гонконг и не Бангкок. И уже не бывший Сайгон. Хошимин — это Хошимин. Своеобразнейший город, единственный, как утверждают вьетнамские товарищи, в своем роде — нигде в мире нет такого смешения старого и нового, такого необычайного переплетения реалий бытия, деталей быта, привычек, склонностей, занятий, меченных противоположными социальными, идеологическими, экономическими метами!

В отличие от сдержанного, суховатого внешне и скромного внутренне Севера здесь все пышно, броско, ярко, шумно — витрины государственных универмагов и застекленные прилавки частных лавок, поджарые и мощные японские мотоциклы «Хонда», многоцветные огромные автобусы «Десото» и не менее разноцветные юные бизнесмены в джинсах, промышляющие неизвестно чем возле порта и отеля «Мажестик»...

И церемониал в аэропорту Таншоннят отличался — внешне — от просто обставленной встречи в Ханое. Впрочем, всюду свои обычаи и «уставы».

...Мягко прошуршав шинами мимо недостроенного американцами монумента «победы», по мосту, где совершил неудачное покушение на Макнамару герой Вьетнама Нгуен Ван Чой, кварталами особняков бывших богачей, мимо все еще опутанного «колючкой» почтамта, мимо бывшего посольства США и бывшего «Дворца независимости», обогнув католический собор и завернув за угол Большого театра, где при старом режиме заседало «Национальное собрание», наши «ситроены» и «мерседесы» затормозили. Отель «Каравелла»! Тот самый, где, если верить Грину и Уэсту, собирались аккредитованные в Сайгоне иностранные журналисты, дипломаты и разведчики; тот самый, откуда, поднявшись в сад на крышу, герой Мориса Уэста — Максуэлл Гордон Эмберли наблюдал за штурмом дворца диктатора, которого он, американский посол, свергал руками генералов-заговорщиков, сам тщательно умыв руки; та самая «Каравелла», где (и это уже отнюдь не литература) партизанские диверсанты однажды взорвали весь пятый этаж, заселенный американскими офицерами...

В холле, меж блистающих витрин с сувенирами, в ожидании, покуда будут совершены все формальности, мы беседовали с нашими хозяевами.

А потом нас повезли на улицу Нгуен Ду в городской Комитет по культуре, в тот самый дом, где при старом режиме располагалась зловещая сайгонская охранка.

Принимал нас заместитель председателя Комитета по культуре товарищ Ле Тхе Тхуонг, умница и обаятельнейший человек, бывший подполковник Вооруженных сил Освобождения Южного Вьетнама. А красавицы, встречавшие нас в Таншонняте букетами роз, оказались скромными сотрудницами Комитета по культуре и добрыми хозяйками беседы.

С огромнейшим интересом слушали мы товарища Ле Тхе Тхуонга, который ввел нас в курс «текущего момента» в Хошимине (имя города звучит по-вьетнамски так: «Тхань фу Хошимин», что точнее следовало бы переводить: «Хошиминград»).

— К счастью, в городе не было боев. Он цел. Но у нас сейчас много проблем и очень большие трудности. Главное направление работы — социалистические преобразования. Это — общий термин. Мы ведем одновременно три революции: в производственных отношениях, в науке и технике, в культуре и идеологии.

Интервенты и их ставленники использовали большой и современный аппарат пропаганды. Августовская революция освободила Сайгон всего лишь на тридцать дней. Потом — тридцать лет реакционного режима. Тридцать лет антикоммунистической пропаганды, развращавшей народ. Враг во многом преуспел на идеологическом фронте. Послужило ему и сайгонское кино. Был создан Киноцентр при министерстве, ведавшем психологической войной. Специальность его — антикоммунистические фильмы. Вы видели «Красную волну»?

Да, нам показали эту пропагандистскую ленту. Сверхзадача ее — оклеветать патриотов Южного Вьетнама, предпринявших весной 1968 года генеральное наступление на 34 крупных города, исказить историческую правду. Сработана «Красная волна» была весьма хитро. Всеобщая атака произошла в дни Тэта — новогоднего праздника по вьетнамскому календарю, священного для народа. И сайгонские пропагандисты прежде всего попытались спекулировать на чувствах людей, изобразив вьетконговцев нарушителями национальных традиций и врагами мирных жителей. Патриоты атаковали только военные объекты, но много жертв было и среди населения, потому что враги бросали гранаты и обстреливали ракетами жилые кварталы. А свалили эти преступления на партизан. Вот эту-то подлую версию настойчиво протаскивали и авторы «Красной волны». Они рекламировали «помощь пострадавшим со стороны правительства», пытаясь выставить заправил антинационального режима во главе с «президентом» Тхиеу (комедией «выборов» начинается лента) как благодетелей и спасителей нации. Не обошлось, конечно, без жонгляжа дутыми цифрами: «Вьетконг потерял пленными 7 тысяч человек, убитыми 39 тысяч», — вещает диктор. Товарищи, сидящие рядом с нами в зале, смеются — им превосходно известно, какое это вранье. Смех усиливается, когда с экрана звучат имена «убитых». В чем дело? Оказывается, диктор назвал только что генерала Чен До — а он сейчас заместитель министра СРВ...

Мы видели и один из игровых фильмов, выпущенных в Сайгоне до освобождения, — «Жизнь без прикрас». В городе было 38 частных кинофирм, из них лишь одна располагала съемочной базой. Остальные арендовали оборудование и павильон, нанимали режиссеров и актеров, а обрабатывали пленку за рубежом. Их продукция, если она не была открыто антикоммунистической, уводила зрителей в мир «сладкой жизни» по-сайгонски, способствуя духовному упадку, нездоровым инстинктам, пышным цветом расцветавшим в искусственно воспаленной атмосфере жизни Юга с его паразитарной, зависимой от Запада экономикой, американским засильем и компрадорским угаром.

«Жизнь без прикрас» режиссера Хоан Винь Лока и была таким вот фильмом. Сюжет его — история страданий некоего сайгонского доморощенного «супермена», на поверку оказавшегося импотентом, и двух влюбленных в него девиц — история, протекающая в шикарных кварталах Сайгона, а также на фешенебельных курортах Далата и Вунгтау. «Мы выбрали эту картину, — пояснили нам, — ибо она показывает, в каких упрощенных формах привносился на южновьетнамскую почву извне экзистенциализм и фрейдизм. Примечательно, что эти концепции обретали некоторую опору в ответвлении буддизма — «школе дзен». Стержневая мысль философии дзен такова: человек обречен на одиночество, и его удел терпеть судьбу, определенную свыше — ему и миру. Таким образом, «путь дзен» — это философия индивидуализма и пассивности, фатализма и отстранения от проблем бытия, тем более — от борьбы за свободу, против иностранного засилья, за народное счастье».

— Вот с какими настроениями и взглядами среди части людей мы столкнулись, когда одержали великую победу, — продолжал товарищ Ле Тхе Тхуонг. — Только с 30 апреля 1975 года мы непосредственно общаемся с массой соотечественников на Юге. Трудности, повторяю, велики. И все-таки менее чем за три года нам удалось кое-чего добиться. Не секрет, что у многих здесь было внушенное вражеской пропагандой представление: если американцы уйдут и придут коммунисты, то просто-напросто произойдет смена хозяев. Сейчас, после определенной работы по перевоспитанию, массы осознали: Освобождение принесло подлинную независимость.

При сайгонском режиме почти все предприятия работали на привозном, импортном сырье. Например, фабрика сгущенного молока получала порошок из Голландии, бумагу из Швейцарии, техника — американская. Только человеческий труд и вода были вьетнамскими. Так всюду. Вот почему, в частности, Тхиеу кланялся американцам и делал все,

что они приказывали. Такая структура экономики поставила нас в сложное положение. Нам сейчас много помогают социалистические страны. Но мы пришли к четкому выводу: помощь друзей прекрасна, однако главное — опора на собственные силы. Без экономической независимости не будет независимости политической. Это осознало и население Юга.

В Хошимине много добротных современных зданий, но есть такие районы, что трудно представить, как там люди могут жить. Революционная власть направила туда кадровых работников, чтобы организовать жизнь по-новому. Из густонаселенных бедных кварталов мы переселяем людей в дома, которые занимали американцы. Но первая наша забота — о воде. Хошимин стоит близ моря, подпочвенные воды здесь соленые. Старый город и при французах имел трудности с водоснабжением. Когда пришла полумиллионная американская армия, тогдашний президент Джонсон заявил, что солдаты США во Вьетнаме должны иметь все лучшее, что создала цивилизация. Американцы построили мощный водопровод из реки Донгай. Для себя и для тех сайгонцев, кто мог хорошо платить. В бедные районы пресная вода пришла только теперь, при народной власти.

Мы развернули движение: народ — хозяин города. Народная администрация управляет городом, партия руководит его жизнью. И народ поверил, понял, что власть наша заботится только о его интересах. Что мы все делаем из чувства уважения к свободе и демократическим правам народа. Недавно состоялась городская партийная конференция. Она получила 10 тысяч писем от жителей с одобрением политики новой власти, но и с указанием на ошибки, которые мы допустили.

Мы хотим, чтобы все осознали высокий смысл труда. Мы говорим: труд — долг каждого человека. При старом режиме работники культуры и искусства были далеки от этих проблем. Они чурались физической работы. Ныне, когда мы объявляем очередной День социалистического труда, все 15 тысяч работников культуры и искусства с охотой участвуют в нем. Например, прокладывают ирригационные каналы в пригородных новых экономических районах. Люди полны искреннего энтузиазма. На днях мы развернули движение за чистоту в городе. Откликнулось двадцать художественных коллективов. Они не только работали, но пели и танцевали для масс. Начинаем и еще одно движение — за новый образ жизни. Прежде всего — среди молодежи.

Есть еще одна серьезная проблема. При американцах город жил лихорадочной, нездоровой жизнью. Множество людей обслуживало интервентов, всяческие их прихоти. Как раковая опухоль, разрослась проституция всех видов, наркомания. Страшная цифра: в Сайгоне было больше 400 тысяч женщин легкого поведения! И ведь в основном это молоденькие девушки — от 15 до 20 лет... Как вернуть их к нормальной трудовой жизни? Мы создали для них и для молодых наркоманов Школы восстановления человеческого достоинства. В перевоспитании людей, в социалистических преобразованиях культуры и искусства наш лозунг: терпение и время. Только так мы сумеем преодолеть наследие колониальной культуры, противопоставив ей искусство социалистическое, которое должно быть для этого не только идейно сильным, но и красивым, увлекательным. В этом — ключ к нашим успехам.

...Вечером нас пригласили в Большой театр. Это был, несомненно, самый удивительный концерт в моей жизни. На сцене — девушки и юноши в спортивных синих костюмах, схожих с формой наших студенческих стройотрядов. Учащиеся Школы восстановления человеческого достоинства. Все для спектакля они сделали сами — написали текст и музыку песен, сочинили и срежиссировали скетч, поставили танцы, смастерили костюмы и декорации, сами пели, танцевали, играли. До чего ж музыкальные, пластичные, талантливые ребята! Зал полон. Среди зрителей — родственники артистов. Когда концерт окончился под бурные овации публики, на сцену поднялся секретарь горкома партии. Каждой артистке и каждому актеру он вручил цветы...

Дабы подчеркнуть торжественность минуты,

«На берегу реки Кронгконо», режиссер Тхань Хыонг



в этом акте пригласили участвовать и представительницу советской делегации.

Восстановление достоинства людей — первостепенное партийное дело!

«Звезды» делают выбор

После Освобождения новые власти, приняв в свое ведение частные кинофирмы, слили их с крупнейшей — «Альфа-фильм», создав таким образом Городскую киностудию Комитета по культуре. На базе же Киноцентра возникла Объединенная киностудия, которая подчиняется непосредственно Министерству культуры в Ханое.

Предшественницей Объединенной киностудии была студия «Освобождение», созданная в 1960 году в джунглях Юга. Она снимала хронику, которая составила своеобразный кинодневник войны. На ее счету и ленты высокого достоинства, отмеченные наградами на Международных кинофестивалях в Москве, Лейпциге, Пномпене: «Героический Южный Вьетнам», «Партизаны Кути», «Искусство детей», «Охотники в горах Дакшао», «Победа на дороге № 9»... Техника была поистине на грани фантастики! Лаборатории устраивали в больших глиняных кувшинах, а проявляли пленку в бочках. Машины для печати делали из дерева. Печатали с помощью переоборудованных камер.

— Сейчас даже нам уже трудно представить, как все это удавалось! — сказал директор Объединенной киностудии режиссер Май Лок. — А когда я рассказывал о нашей технике моему другу Кармену, он не мог ничего понять, пока я ему не нарисовал на бумаге схемы.

Операторов готовили прямо в джунглях. Кроме того, Фронт освобождения Южного Вьетнама сумел создать в тех немыслимых условиях большую кинопрокатную сеть, которая показывала советские и северовьетнамские фильмы. Главный редактор журнала «Динь ань» («Кино») и ректор Ханойской киношколы товарищ Чинь Май Зьем, который в партизанские времена был начальником кабинета при Южном бюро ЦК партии, вспоминает:

— Каждый киносеанс был актом борьбы: ведь мы старались привлечь на него как можно больше людей «оттуда», с территории, контролируемой сайгонским режимом. Делалось это так. Наши замаскированные пропа-

гандисты просачивались в сайгонский район, сообщали жителям, что там-то будут показывать кино. И люди, минуя вражеские посты, шли якобы на базар, а на самом деле пробирались к нам в «кинотеатр». Чтобы зрителям не идти далеко, сеансы устраивали прямо на границе освобожденных районов. Это очень опасно — ведь движок слышен на большом расстоянии. Чтобы заглушить его, одновременно неподалеку включали, скажем, электронасос или мотор мощного катера...

Но вот пришло 30 апреля 1975 года. В 10 утра передовые части Народной армии вступили в Сайгон, а уже в семнадцать тридцать руководители студии «Освобождение» были в здании Киноцентра, застав там только вахтера. Нужно сказать, что некоторые операторы «Освобождения» проникли в город раньше войск и сняли бесценные с точки зрения истории кадры, запечатлев агонию режима. Интересно, что уже 3 мая все сотрудники Киноцентра, кроме директора, военного советника и одного режиссера, пунктуально явились на службу. Всех их зачислили в штат студии. Они занимаются своим профессиональным делом.

Насчет кадровой проблемы товарищ Май Лок высказался так:

— Директор, как командир в армии, должен располагать своим отрядом. Он у меня есть — товарищи, которые работали в джунглях, и те, кто приехал с Севера. Но этого мало. Мы должны использовать кадры, работавшие здесь при старом режиме. Интегрировать их в наш коллектив. Надо учитывать факторы, воздействующие на людей. Бывшие сотрудники Киноцентра хотят работать. Искренне и честно. Им нелегко — надо менять взгляды, перестраивать систему жизненных ценностей. Мы доверяем этим коллегам. Среди трех режиссеров один делал фильмы в какой-то мере антикоммунистические. И мы и он сам считаем, что это — ошибка на его пути. Наша задача — перевоспитать этого человека. Мир, свобода, независимость — сокровенные желания каждого соотечественника. Поэтому партия рассматривает политику перевоспитания как длительный процесс.

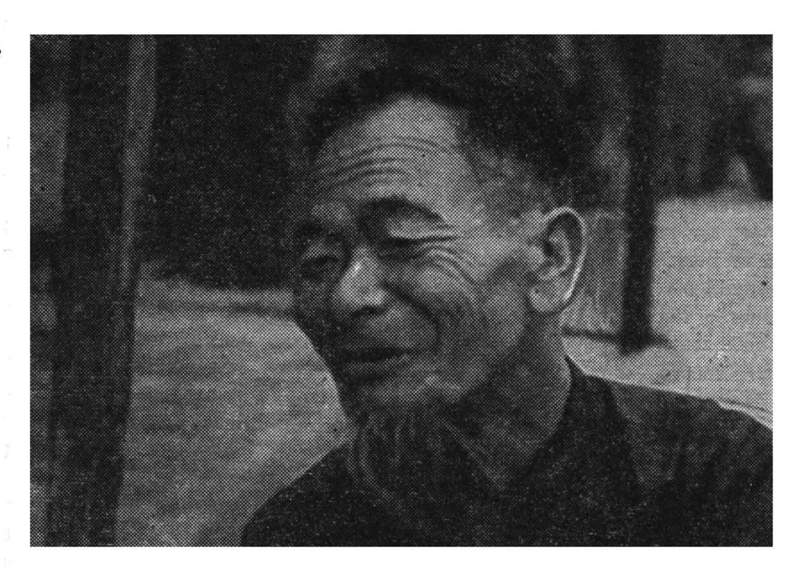
...В 1977 году Объединенная киностудия выпустила 46 документальных и хроникальных фильмов. Главное их содержание — залечивание ран войны, создание новых экономических районов, исследование разных сторон экономической, социальной, культурной жизни, в том числе и противоречий, доставшихся от старого режима, таких горьких, например, как безработица. К слову сказать, народная власть активно принимает меры к организованному трудоустройству людей, не имеющих занятий. Так, население Хошимина, дошедшее при старом режиме до 4,5 миллиона — главным образом за счет притока беженцев из районов, где шли военные действия,— снизилось на миллион. Многие тысячи людей вернулись в родные места, другие получили работу в новых экономических районах, на строительстве ирригационных каналов, дорог и т. д.

Но вернемся к Объединенной студии. В плане ее годовой продукции 4 мультипликационные и 4 художественные ленты. Недавно студия получила совершенную технику для обработки цветной пленки, заброшенную старым режимом,— теперь сумеют выпускать цветные фильмы. К концу 1978 года появится и свой павильон. При студии открыты курсы сценарного мастерства для литераторов.

Нам удалось увидеть несколько картин производства Объединенной киностудии: хронику «Новые экономические районы», документальную лирическую новеллу «Мыс Камау» До Тхань Хуня. С глубоким чувством и тонким мастерством она вводит нас в жизнь людей, которых кормит море; на самой южной точке Индокитайского полуострова, показывает совершенно неведомую нам природу, знакомит с прекрасным человеком — майором, который после долгих десятилетий, проведенных в боях, уже совсем немолодым возвращается в родную деревню, в дом, стоящий на сваях, к почти забытым радостям и заботам мирной жизни...

Художественный фильм «Визитная карточка» режиссера Май Лока оказался произведением половинчатым. Надо полагать, что авторы намеревались затронуть сложную и пер-

«На берегу реки Кронгконо», режиссер Тхань Хыонг



востепенно важную для Южного Вьетнама проблему — проследить многотрудную эволюцию отставного офицера сайгонской армии, показать, как он, человек с хорошими душевными задатками, смелый и независимый, поначалу мучаясь раздвоенностью, потом, через внутреннюю борьбу, приходит к народной правде. К сожалению, осуществить до конца этот интересный замысел не удалось. Впрочем, и неудача на таком пути — поучительна и благотворна. Истина эта хорошо нам известна из опыта нашего советского кинематографа — история его знает фильмы, коим при самых добрых намерениях авторов были свойственны в воплощении конфликтов эпохи и прямолинейность, и выспренность, и неумение вылепить живые человеческие фигуры. Болезнь роста...

Устроили нам прием и на городской студии, бывшей «Альфа-фильм». Безукоризненные костюмы. Изысканно сервированный стол с совершенно загадочными фруктами (слышали вы, скажем, про «чом-чом»?). Кроме вспышек фотоблицев, еще стрекот кинорепортерских камер. Словом — антураж исторического события. И как венец этого события — актриса Тхам Тхиеу Хань. Вот уж «звезда» так «звезда»!

Но это — внешнее. А за внешним — живой интерес к нам, пришельцам из мира, который был для них до недавних пор загадкой за семью печатями, интерес к каждому нашему слову, жесту, манере сидеть, говорить, спорить.

Сама студия государственно-частная — характерный для Хошимина и всего Юга феномен. Симбиоз этот отражает сложности и противоречия текущего момента, и если проводить исторические параллели, то на память приходят двадцатые годы, наша известная кинофирма «Межрабпом-Русь», сыгравшая немалую роль в развитии юного советского кинематографа. Городская киностудия Хошимина — яркое выражение культурной политики Компартии Вьетнама и правительства СРВ на Юге. И товарищи, которые осуществляют эту политику на практике, в их числе и наши радушные хозяева, вызывают глубочайшее уважение высоким пониманием партийного долга, тонким тактом и искренними усилиями к консолидации всех прогрессивных сил культуры и искусства этой части страны.

Да, здесь, на бывшей «Альфа-фильм», проводить перевоспитание куда сложнее, чем на Объединенной киностудии. Хотя бы по объему

работы. Ведь весь персонал — и режиссеры, и операторы, и администраторы — словом, все, кроме директора студии (он же начальник киноотдела при Комитете культуры) товарища Нгуен Нгок Хиена, люди старого закала, сформированные «той» жизнью и по-своему понимавшие задачи киноискусства. Но товарищи, на которых возложена работа по социалистическим преобразованиям, и здесь с оптимизмом смотрят в будущее. Да и большинство мастеров студии искренне стремятся приобщиться к новой жизни, к творчеству на благо своего народа.

Режиссер Тхай Тхук Ня, бывший директор «Альфа-фильма». По доброй воле передал студию новым властям со скрупулезной честностью, выказав глубокое внутреннее желание сотрудничать с ними. Это учли и не направили его в школу перевоспитания. Человек он откровенный, мужественный, рассказывая о себе, о своих раздумьях, нередко мучительных и самокритичных, не стал скрывать и своих сомнений, непонимания некоторых сторон нового статута киноискусства. Чтобы лучше понять происходящее, цели, к которым стремятся социалистические страны, ему хочется как можно лучше познакомиться с советским кинематографом.

Кстати, интерес к нашему кино — характерная черта сегодняшней жизни Юга. Мы видели перед большими, на 1200—1400 мест, кинотеатрами Хошимина внушительные толпы людей, жаждущих попасть на советские картины. Вот характерные цифры. Во время месячника, посвященного 60-летию Октября, с 8 октября по 8 ноября 1977 года, 60 наших художественных и 60 документальных лент посмотрели 4 766 480 зрителей — при общем населении Юга в 23 миллиона.

Режиссер Ле Монг Хоан. Учился во Франции. Обладает большим опытом и знаниями. Уже после Освобождения снял несколько хороших документальных фильмов. Скоро приступит к работе над художественной картиной «В поисках пропавшей жизни». Действие ее происходит во время войны. Офицер сайгонских войск не может найти идеалов, проклинает враждебный режим и поворачивает против него оружие. Нужно сказать, что сюжет — не вымысел. Он вполне соответствует реалиям времени. Подпольщики были и среди офицеров сайгонского режима. Известно, что патриотам удалось проникнуть даже в ближайшее окружение Тхиеу и немало сделать для великой победы.

Вот что режиссер сказал о своем прошлом:

— Продюсеры требовали одного: коммерческих, доходных лент. Фильм делали за три месяца. Когда приближался Тэт, работали и вовсе как в лихорадке, чтобы поскорее и побольше заработать. Тут было не до художественного уровня! Мечтал о серьезных социальных, психологических фильмах, а мастерил одну за другой поделки. Отдохнуть? Подумать? Недоступная роскошь. Надеюсь, теперь мои надежды осуществятся.

Ле Монг Хоану вторила знаменитейшая «звезда» южновьетнамского кино Тхам Тхиеу Хань. Ее всегда тянуло к глубоким драматическим ролям, но доставались они крайне редко, хотя она по своему положению могла и выбирать. Но выбирать-то было почти не из чего!

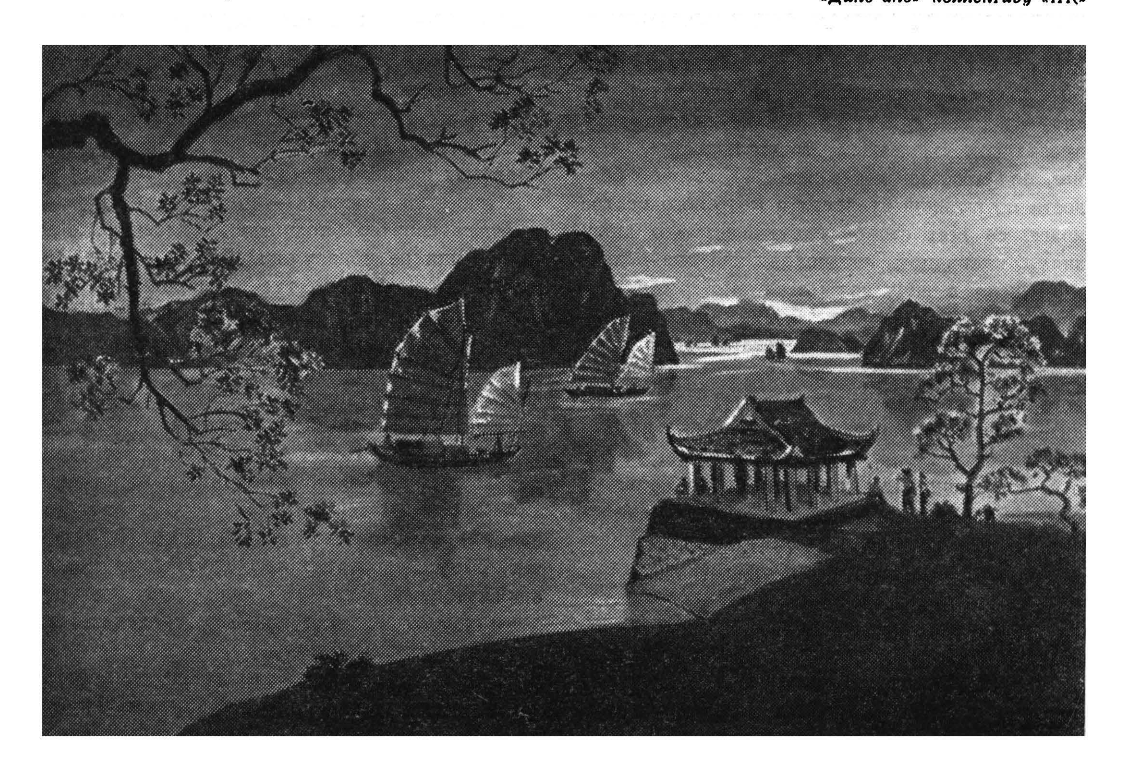
В Сайгоне были две признанных «звезды». Одна, Киеу Чинь, в дни Освобождения снималась за рубежом и не вернулась на Родину. Вторая — наша Тхиеу Хань — поступила иначе. Почему? — такой прямой и не очень дипломатичный вопрос задали ей мы. Тхам Тхиеу Хань отвечала с охотой и — очень взволнованно. В 1974 году на Международном фестивале в Тайбэе она получила титул Самой популярной актрисы Азии. Сразу же множество кинофирм — японские, филиппинские, таиландские — предложили ей выгодные контракты. Начало операции «Хо Ши Мин» застало ее в Таиланде. У нее была вполне устроенная, благополучная, богатая жизнь. Когда в Сайгон вошли народные войска, она уже вернулась домой, но могла совершенно свободно эмигрировать — у нее был открытый паспорт сроком до 15 мая 1975 года. И вместе с мужем, доктором Гарвардского университета, который занимал видное положение при старом режиме, а женившись на ней, сменил экономические науки на кинорежиссуру, сделала

выбор. Осталась со своим народом, чтобы отныне работать для него. Вне Родины для нее жизни нет. Она создала театрально-эстрадную группу «Роза», много выступает с нею, разъезжает по уездам — это очень важно быть ближе к рядовым соотечественникам. Вот и сейчас ей уже пора прощаться: предстоит поездка. Репертуар? Смешанный. Сначала шоу — танцы, песни, в том числе советские. Во втором отделении — спектакль. В этом месяце идет советская одноактная пьеса «Ромашка» — это в честь шестидесятилетия Октября.

Тхам Тхиеу Хань хорошо известно, какой популярности в мире добились благодаря участию в Московских и Ташкентских фестивалях Ча Жанг и другие «звезды» Севера. Остается им только позавидовать. Впрочем, кто знает? Может, и ей когда-нибудь выпадет успех в Москве... Что об этом думают советские гости?..

...Хозяева подарили нам день на океанском побережье, в Вунгтау, на том самом курорте, где протекала «сладкая жизнь» героев псевдопсихологической ленты «Жизнь без прикрас». Мы заглянули в роскошные, укрытые тропической зеленью виллы, принадлежавшие сайгонским генералам,— ныне здесь детские сады. Подле вилл — модерная, построенная в 1969 году пагода «Нирвана» с двенадцатиметровым цельнометаллическим лежащим Буддой (в спину его вделан сейф), с изречениями, вычеканенными на стенах, подобно такому: «Прекратить акты зла, совершать акты добра, сохранять сердце и ум в чистоте — это и есть то, чему учит Кинь Дхамапади». Я живо представил себе, как сайгонские генералы-буддисты, покейфовав в своих особняках, заглядывали в пагоду, освежая в памяти нравоуче-

Халонг — «бухта тысячи скал».
Северовьетнамская лаковая живопись.
Подарок редакции журнала
«Динь ань» коллективу «ИК»



ния перед очередной карательной экспедицией против патриотов. Генералов же католиков вдохновляла гигантская статуя Христа, вознесенная над виллами, пагодой, надо всем Вунгтау. Оказывается, шло долгое соперничество между церквями — кого поставить на горе: Будду или Иисуса. Католики победили. И снова припомнился мне фильм Бать Зиеп «Святой праздник»...

В сорока восьми километрах от центра Сайгона...

Фильм «Партизаны Кути» надолго оставил зарубку в душе. И все-таки экран — одно, а реальная натура, доступная твоему «непосредственному» глазу, позволяющая твоей ноге ступить в яму уже заросшего тайного укрытия, а руке — коснуться куска измятого дюраля — останков вертолета, сбитого хитроумно приспособленной изобретателями партизанской противотанковой миной, — это совсем иное...

Но вот прошло время с тех пор, как я там был, и снова с трудом верится, что такое под силу людям — на клочке земли, по заслугам прозванном «железным треугольником», вернее, под этой землей, в непосредственной близости от главной крепости и мозгового центра врага, со всех сторон окруженном его дивизиями, пятнадцать лет подряд изо дня в день и из ночи в ночь сражаться, выдержав варварские массированные бомбежки, танковые атаки, пройдя испытания огнем, водой и газом! Как можно было в здешних условиях воевать — нет, просто-напросто выжить! — понять почти невозможно. Даже нам, знающим и помнящим Великую Отечественную...

А вот наши гиды капитан Нгуен Хоанг и старший лейтенант Нгуен Тхань Лин воевали именно здесь, в Кути, и именно пятнадцать лет подряд — от звонка до звонка, как говорят у нас.

Мы идем по этой израненной (еще один литературный штамп, обретший здесь, в этой удивительной стране, осязаемую доподлинность) земле. Товарищ Тхань Линь то и дело касается чего-либо тросточкой-указкой.

...Невзорвавшаяся американская 350-килограммовая авиабомба. Местные крестьяне тотчас сообщили про нее партизанам, чтобы те отвинтили головку и выплавили тротил. Из каждой такой бомбы получалось мин столько, сколько надо, чтобы подорвать 10 танков. С этой обошлось благополучно. В другой раз кто-то допустил оплошность. Погибли восемь человек...

...155-миллиметровый снаряд. Тоже не взорвался. Использовали их как мощные мины. Партизаны шутили: «Твоя трость бьет тебя по спине»...

...А вот и житейский инвентарь: из контейнера шариковой бомбы, дьявольского изобретения «ами», смастерили обыкновенную домашнюю корзинку. В каждом таком контейнере была тысяча гранат, в каждой гранате — 350 «шариков», сеявших смерть в огромном радиусе. Из гранат делали светильники для подземных ходов.

Это ведро получилось из головки от контейнера напалмовой бомбы. Орудия смерти — и рядом налаженный быт войны. Войны, в которой не было ни фронта, ни тыла, потому что в Кути воевали все — и партизаны, и мирные жители. Народная война в своих материальных приметах...

...Под этой хижиной — дзот. Американский бронетранспортер подошел вплотную, но укрепления не обнаружил. Да, да, этот самый — партизаны его тут же подбили. Чем? А вон он валяется, «виновник»: противотанковый снаряд из советского безоткатного орудия. А выскочивших из БТ солдат перестреляли из дзота. На борту бронетранспортера две надписи. Впереди по-английски штатная: «US Army. 12M 480. Little rose». А на корме — непредвиденная американским командованием, по-вьетнамски: «II. Музейный отдел города Хошимина»... И дата инвентаризации: 26.10.76. Впрочем, бронетранспортер используется не только как музейный экспонат. Рачительные хозяева дома хранят в нем дрова — не пропадать же вместительной емкости...

До прихода американских войск здесь были красивейшие места — сплошные сады, каучуковые плантации. Весь район из конца в ко-

нец можно было пройти в самую палящую жару с непокрытой головой под защитой зеленой «крыши». Американцы уничтожили все, что могло стать партизанским укрытием. Каучуковые плантации вывели почти целиком — гевеи валили тросами, натянутыми меж двух танков М-41, жгли бензином, губили дефолиантами.

— Восьмого января 1966 года американцы начали против нас первую карательную экспедицию... Мы устроились под навесом. Под нами — бункер, где работал подпольный горком партии Сайгона и штаб партизанской зоны.

Старший лейтенант, похожий на учителя, со своей указкой стоит возле большой карты района на стене и спокойно ведет рассказ — вьетнамский «речистый былинник». Свидетель и участник.

— ...Перед экспедицией двадцать суток подряд зону забрасывали бомбами, снарядами. Погибли сотни жителей. Командование знало о предстоящей акции врага. До этого мы никогда не видели американцев, они представлялись нам гигантами и богатырями, и мы думали даже, что их трудно будет убивать из обыкновенных винтовок. Тем более винтовки у нас были старые, разнокалиберные. В то время мы еще не получали оружия из социалистических стран. «Ами» начали атаку, пустив вертолеты под дымовой завесой. Страшный гул моторов. Ну, сказали мы бойцам, если «ами» защищают себя такой техникой, значит, они — обыкновенные люди, значит — они боятся смерти! Появились солдаты. Мы стали стрелять — американцы падали под пулями наших старых винтовок, как любые другие солдаты. Словом, в течение пятнадцати дней карательной экспедиции интервенты потеряли 1800 человек. Они подрывались на наших минах, попадали в ловушки. Мы сбили 76 вертолетов. Уничтожили сорок машин, бронетранспортеров и танков. Конечно, были жертвы и у нас — 4 бойца и сто крестьян...

Наш гид ведет указкой по карте и продолжает:

— Район Кути — 182 квадратных километра. Сто тысяч жителей. На этом кусочке земли американское командование дислоцировало 25-ю пехотную дивизию «Тропическая молния», которая имела опыт войны в Корее: это именно ей удалось отбросить северокорейские войска чуть ли не до китайской границы, после чего в боевые действия вступили китайские добровольцы. Большинство солдат дивизии — гавайцы. Находились здесь и сайгонские войска — 5-я и 25-я дивизии, а также три батальона сил безопасности. На реке Сайгон всегда дежурили две бригады военных кораблей. Это постоянно. А кроме того, время от времени к нам перебрасывали американскую 101-ю парашютную дивизию, бригады вертолетной дивизии «Летающий всадник» и 11-й полк мотопехоты. На том берегу реки располагалась 1-я пехотная дивизия, имеющая за плечами 150 лет истории. В общем, на каждого жителя — вооруженный солдат...

Сделав паузу, старший лейтенант продолжает как-то чуть приглушенно, словно всматриваясь в картины прошлого:

— Самые трудные годы — 68-й и 69-й... Ни минуты передышки — над нами беспрерывно летали самолеты и вертолеты, густо швыряя бомбы; гудели, не переставая, моторы танков и бронетранспортеров. Самолеты включали отвратительные сирены. Когда же наступала недолгая тишина, это означало: летят Б-52 — в это время другие самолеты обязаны были уйти из зоны. И тут начинался ад... Не будь системы подземных укреплений и переходов, нам бы ни за что не удержаться... Мы прорыли ее потому, что партия приказала: во что бы то ни стало остаться, закрепиться и воевать под боком у вражеской столицы!..

Старший лейтенант поднимает с пола и показывает нам обыкновенную крестьянскую корзину. В таких корзинах, сплетенных стариками, девушки тайно выносили землю. А парни рыли. Дети маскировали лазы растениями. Каждый вносил свою лепту.

— Сперва рыли колодцы глубиной 3 метра по линии будущего туннеля, через каждые десять метров. А из колодцев в обе стороны рыли ходы. Самые просторные диаметром 90 сантиметров, обычные — 60. Потом колодцы засыпали. Общая длина разветвленной подземной системы дошла до 200 километров. Но

суть-то была не в том, чтобы прорыть, а в том, чтобы защитить эту систему!

...На какие только ухищрения ни шли американцы! Импортировали из ФРГ собак, натасканных искать подземные убежища... Пускали в эти убежища и ходы газ, затапливали водой... Применяли «сентиментальные методы» войны — из мощных динамиков разносился детский плач, крики: «Папа, я по тебе скучаю!», страстные женские стоны... Вопреки всему, всем чертям назло они, обыкновенные парни, такие, как вот эти скромные офицеры в поношенной форме, в пластмассовых сандалиях на босу ногу, выстояли. Зацепились за этот клочок родной земли под носом у американской штаб-квартиры и держались тут до самого освобождения Юга и воссоединения Родины!

Нас ждало еще одно, совершенно непосредственное впечатление: посещение подземного зала для собраний. Чтобы человек европейских габаритов мог туда пролезть, люк и колодец специально расширили раз в пять. И все-таки я выбрался на поверхность обсыпанный землей.

Не хочу обижать другие села и города героического Вьетнама. Но, если кто заслуживает первого большого документального фильма «От войны — к миру», так это, несомненно, Кути и его жители, принесшие на алтарь свободы и единства двенадцать тысяч жизней...

Мы возвращались в Хошимин, и из памяти моей не уходили наши гиды-офицеры — обыкновенные необыкновенные люди. Коммунисты. Какое счастье, думал я, что они, наконец, занялись благородным, но таким мирным делом: знакомить соотечественников и гостей с подвигом Кути. Оказалось, я поторопился.

В Хошимине мы узнали, что кампучийский режим совершил преступную агрессию против социалистического Вьетнама; что пномпеньские солдаты убили сотни и сотни жителей в пограничных вьетнамских деревнях, а на своей территории истребили тысячи вьетнамцев и кхмеров. Народная армия и население дают отпор агрессору. Значит, товарищи Нгуен Хоанг и Нгуен Тхань Лин снова в бою.

Правительство СРВ проявляет терпение и выдержку. Отбрасывая кампучийских захватчиков со своей территории, оно одновременно выдвинуло мирную инициативу, предложив разрешить все спорные вопросы дипломатическим путем. Но агрессор не унимается. Тщетные потуги! Героический Вьетнам прошел через жестокие испытания освободительной войны, сокрушив сайгонскую армию и нанеся поражение Соединенным Штатам. Ему ли дрогнуть перед авантюристами из Пномпеня!

●

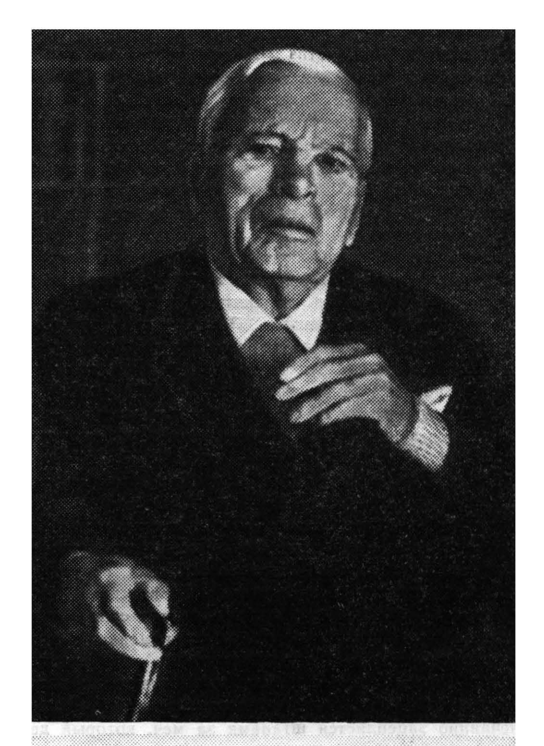
Когда писались эти строки, я еще не мог знать, какие работы представят наши вьетнамские коллеги на Ташкентский МКФ 1978 года. Но был уверен, что их картины, как всегда, вызовут большой и дружеский интерес участников и гостей. Встречи во Вьетнамском институте искусствознания, с работниками Кинопроката и Киноархива, дружеские и деловые контакты с коллективом только что родившегося журнала «Динь ань», где мне устроили «допрос с пристрастием», выясняя до деталей систему работы редакции «ИК», посещение Студии мультфильмов, адресующей свои превосходные ленты главным образом юному зрителю; наконец, прием у заместителя министра культуры СРВ, председателя Союза кинематографистов Вьетнама и автора нашего журнала товарища Ха Суан Чыонга — все это утвердило нас в убеждении: кинематограф социалистического Вьетнама — на подъеме.

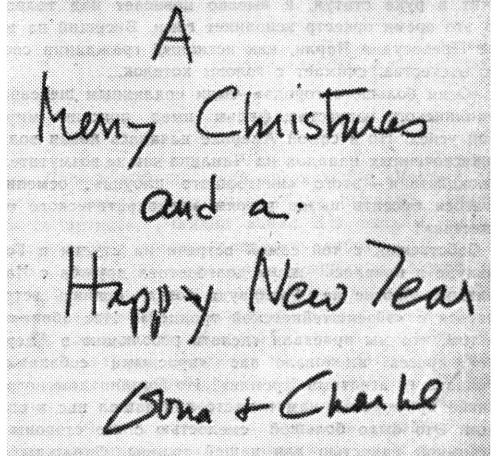
Мы и наши вьетнамские коллеги — боевые товарищи. Нас объединяют общие принципы — принципы борьбы за подлинно коммунистическое, народное искусство, искусство, служащее народу, несущее в массы трудящихся светлые идеалы и подлинные художественные ценности. Мы всегда были рядом с вьетнамскими братьями — в дни радости и в дни горя, в годы героической войны за свободу и теперь, когда в эту страну пришел мир и мирный труд. Понятны радость и нетерпение, с каким мы ждем новых встреч с фильмами наших талантливых друзей из Ханоя и Хошимина, с киноискусством единого социалистического Вьетнама.

Ханой — Хошимин — Москва

Прощание с великим артистом

Наш друг Чарли Чаплин





В чем секрет успеха Чарли Чаплина? На этот вопрос пытаются дать ответ книги, изданные во многих странах мира. Теоретиками предпринято множество изысканий, открыто немало серьезных формул, имеющих общеэстетическое значение. Но вот что говорил по этому поводу сам Чаплин: «Основа успеха — это знание человеческой природы. Смешное в комедии должно помогать раскрытию человеческой души». Думаю, что сила Чаплина была в том, что он всегда строго придерживался этого принципа. И бывал беспощадно жесток к себе, когда вдруг замечал, что буйная фантазия уводит его от этой генеральной линии.

Кто-то сказал, что от хорошего клоуна до философа — один шаг. Пожалуй, эта озорная мысль вполне применима к Чаплину. Он возвысил комедию до гуманистических высот, наполнил содержание своих фильмов идеями, имеющими непреходящую ценность. Искусство Чаплина подлинно интернационально. Его имя пользуется не просто популярностью во всем мире, а настоящей золотой славой. Два всем знакомых слова — «Чарли Чаплин» — стали не только именем и фамилией. Эти два коротких слова — целая глава в развитии киноискусства, с ними неразрывно связано понятие о реализме, человечности, виртуозном мастерстве, понятие о смехе, как об остром политическом оружии. «Я верю, что могущество смеха и слез, — говорил Чаплин, — может стать противоядием от ненависти и страха. Хорошие фильмы говорят на понятном для всех языке, они отвечают потребностям человека в юморе, жалости, в сочувствии. Они служат средством рассеять туман подозрительности и тревоги, окутавший ныне мир».

С самых первых шагов своей самостоятельной работы в кино Чаплин шел по пути демократического искусства и за это постоянно подвергался ожесточенным нападкам реакционеров. Его картины пытались опорочить, пытались дискредитировать и его самого. Уже в 1927 году раздавались голоса, требовавшие заточить Чаплина в тюрьму или изгнать его из Соединенных Штатов. Но это только лишний раз убеждало Чаплина в том, что он прав, заявляя, что «мир жесток и суров, и мир надо переделать». Чаплин смело продолжал работать, не капитулируя перед угрозами и нападками.

Таким решительным, оптимистичным, полным творческих идей был Чаплин и тогда, когда мы — С. М. Эйзенштейн, Э. К. Тиссэ и я — встретились с ним летом 1930 года в Голливуде. А вскоре после пер-

вого нашего знакомства Чаплин пригласил нас на свою студию; она была тогда самой маленькой и самой бедной студией Голливуда, но именно на ней в то время делались большие и, быть может, самые значительные фильмы в Америке. В тот день шла очередная съемка картины «Огни большого города», снимался кадр № 3166... на боксерском ринге — тщедушный, маленький человек с черными усиками, знакомый всем бродяга Чарли. Вот, надев свой традиционный котелок, набросив на плечи мятый пиджачок, он направляется своей смешной походкой к центру ринга, чтобы обменяться рукопожатием со своим могучим противником. Помню, мне подумалось, когда я смотрел этот эпизод, в схватке слабого с сильным тот же подтекст, что и в большинстве картин Чаплина; не зря вспоминает герой чаплинского фильма легенду о Давиде и Голиафе, когда юный, беззащитный герой смог одолеть всех устрашавшего исполина.

В перерыве, за завтраком, Чаплин горячо рассказывал о замысле фильма «Огни большого города» Уморительно смешной, говорил он, и одновременно глубоко социальной должна быть сцена открытия памятника. Герой ленты — бездомный Чарли, ночует под пологом статуи, олицетворяющей Правосудие. Утром, при открытии памятника, полог падает и присутствующие важные господа ахают от возмущения и удивления: на коленях Правосудия мирно спит бродяга. Полицейские кидаются к нему, пытаются его схватить; но, спасаясь от своих преследователей, бродяга нечаянно зацепляется штанами за меч, который держит в руке статуя, и высоко повисает над толпой. В это время оркестр исполняет гимн. Висящий на мече Правосудия Чарли, как истинный гражданин своего отечества, снимает с головы котелок...

«Огни большого города» были подлинным шедевром чаплинского искусства, фильм имел поистине мировой успех. Но в самой Америке началась новая волна ожесточенных нападок на Чаплина как на возмутителя спокойствия — этого «ничтожного клоуна», осмелившегося бросить вызов устоям «демократического общества»!

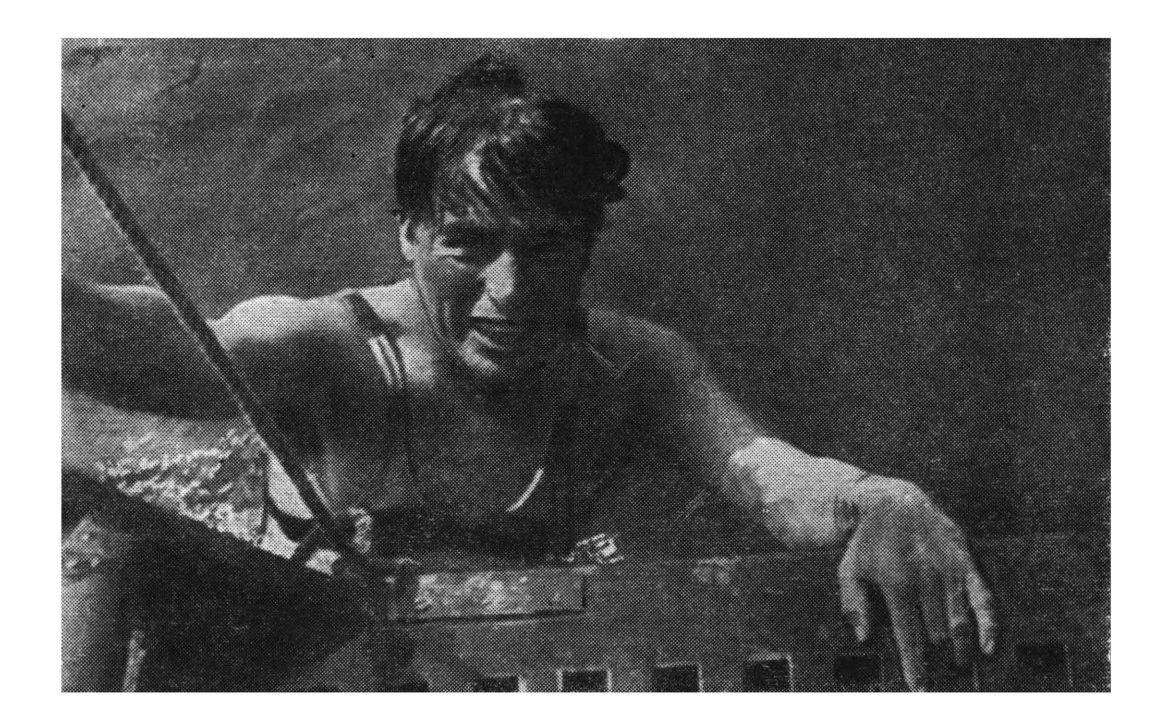
Собственно, с той самой встречи на студии в Голливуде и началась наша долголетняя дружба с Чаплиным. Многие из Голливуда тогда боялись встречаться с «эйзенштейновской троицей». Нас обвиняли в том, что мы приехали «делать революцию в Америке», пресса именовала нас «красными собаками», «опасными агентами Кремля». Но Чаплин демонстративно приезжал к нам и часто приглашал нас в свой дом. Это было большой смелостью с его стороны и огромной радостью для нашей троицы. Однажды он позвал нас, когда у него собралось много друзей. Говорили и спорили о значении киноискусства, об общественной роли художника-кинематографиста. Чаплин высказывал неожиданные и интересные мысли. Помню, своего любимого писателя Эдгара По он упрекал в отсутствии любви к обездоленным, а Шекспира в том, что он «невыносимо высмеивал простого человека». А о себе Чаплин говорил, что он всегда стремится выразить в своих фильмах любовь к народу. Он не раз повторял: «Для того чтобы быть понятным миллионам, надо думать так же, как думают они». Если дискуссия слишком обострялась и страсти накалялись до предела, хозяин дома садился обычно за большой орган, стоявший в гостиной, и начинал играть свои сочинения. А потом, что случалось неоднократно, показывал сцены и этюды на самые неожиданные темы, взятые из жизни. Он, например, изображал маленьких детей, которые учатся ходить, и передавал их неуверенные движения, их первые самостоятельные шаги с таким мастерством, с такой непосредственной наивностью, которая недоступна взрослым. Или с поразительной достоверностью и юмором, выразительно показывал поведение обезьян, наслаждающихся жизнью на воле или заточенных в клетку.

Но больше всего меня поразил этюд, который Чаплин назвал «парад характеров»... Чаплин пускал пластинку с бравурным маршем и объявлял: «Сейчас вы увидите, как ходят на параде люди различных профессий...» Скрывался на мгновение за ширмой и появлялся из-за нее, маршируя таким образом, что все узнавали известного генерала. Комнату оглашал хохот и аплодисменты! А в другом марширующем все тотчас же узнавали голливудскую кинозвезду: артист изо всех сил старался очаровать публику, показать «товар лицом». Затем маршировали французы, немцы, итальянцы — с их характерными чертами. Пожалуй, злее всего Чаплин показывал, как ходят на парадах американцы. И когда уставшие от смеха зрители вытирали слезы, Чаплин, выждав паузу, объявлял: «А сейчас идет комик...» Все готовились к новому смеху и замирали в нетерпеливом ожидании. Но Чаплин долго не появлялся. Может быть, он готовится к стремительному выходу, чтобы споткнуться, смешно упасть, опрокинуть мебель?.. Нет, ничего этого не происходило. Появлялся усталый и грустный человек. Он шагал не в ритм музыки, его не интересовала парадная шумиха... Вот он останавливался и начинал пристально, испытующе рассматривать вас. Теперь вы уже становились смешными; это тот же ход, что и у Гоголя: «Над кем смеетесь? Над собой смеетесь!..» Вы поправляли костюм, вам мешали руки, вы начинали с ног до головы осматривать себя — все ли у вас в порядке... А он все внимательно смотрел и смотрел, и вы вдруг понимали, что он видит и знает вас насквозь.

Да, Чарлз Спенсер Чаплин был не просто большой артист.

Он был великим гражданином мира и сознавал, видел куда больше, чем его герой — маленький безработный бродяга Чарли.

Когда Чаплина спросили, почему он делает фильм «Великий диктатор», артист шутливо ответил: «Потому, что Гитлер украл у меня усики...» Потом серьезно объяснил: «Этот фильм я сделал потому, что видел вокруг себя в Америке страшную апатию, в то время как нацизм наводнял мир. Это меня беспокоило, я был охвачен ужасом. Нужно было что-то делать».



Чаплин в Голливуде.
Фото сделано Г. Александровым
в 1930 году

Чарли Чаплин был первым художником в США, вступившим в бой с Гитлером и Муссолини. В конце фильма артист сбрасывал грим «великого диктатора» и обращался к зрителю от своего имени: «Всем, кто может услышать меня, я говорю: не отчаивайтесь! Несчастье, поразившее нас, лишь результат дикой жадности и злобы людей, боящихся человеческого прогресса. Ненависть между людьми пройдет, и диктаторы погибнут. Власть, которую они захватили, вернется к народу. Пока люди способны умирать за свободу, она не погибнет... Вы — народ, и в вашей власти создать прекрасную, свободную жизнь, сделать ее лучезарной и увлекательной... Будем сражаться за новый мир, за чистый мир, который каждому человеку даст возможность работать. Ты видишь?.. Человеческой душе дали крылья».

Бывший консул СССР в Лос-Анджелесе во время войны П. Кондратьев рассказывает, что еще задолго до выпуска «Диктатора» на экраны американские профашистские организации начали травлю Чаплина. «Третий рейх» со своей стороны предпринял дипломатический демарш. Сперва гитлеровский консул в Лос-Анджелесе пытался различными путями повлиять на Чаплина и заставить его отказаться от постановки фильма, предлагая компенсацию всех расходов. Но Чарли был неумолим. Тогда немецкий посол в Вашингтоне официально потребовал запрещения фильма. Японская фашистская организация «Черный дракон» с помощью наемных убийц пыталась уничтожить артиста. Чаплин нанял для охраны частных детективов и спешил закончить работу.

В начале 1941 года фильм вышел на экраны. Он имел огромный успех, однако фашистские организации продолжали злобствовать. Они громили кинотеатры, где демонстрировался «Великий диктатор», разбивали витрины. И прокат картины был прекращен...

А когда гитлеровские армии напали на Советский Союз, а Соединенные Штаты стояли в стороне, выжидая, Чаплин активно выступал на митингах в разных городах страны, обращался лично к президенту Рузвельту с требованием открытия второго фронта в Европе, подписывал приветственное письмо народам Советского Союза, внес в денежный фонд Комитета военной помощи России крупную сумму. После того как Чаплин потребовал открытия второго фронта, 95 процентов американских газет разом напали на него.

Позже, когда Америка была уже в состоянии войны с Германией, Чаплин выступил на десятитысячном

митинге в Сан-Франциско и, в частности, сказал: «Товарищи! Я называю вас товарищами и я приветствую наших русских союзников как друзей». Слово «товарищи» по отношению к русским и американцам было первым пунктом, по которому началась новая затяжная травля, завершившаяся изгнанием великого артиста из Америки. Но и под гул брани и угроз Чаплин продолжал выступления. Он неоднократно провозглашал: «Приветствую тебя, Советский Союз, за величественную борьбу, которую ты ведешь во имя свободы. Я приветствую вас, советские люди, я приветствую мужество, с каким вы проводите самый смелый в истории человечества эксперимент. Вы выросли могущественными и свободными, вы — вдохновляющий пример для обновления людей!»

В дни, когда советские войска разгромили фашистов под Сталинградом, Чаплин каким-то образом отыскал меня и прислал из Голливуда в Баку, где я тогда работал, телеграмму: «С огромным вдохновением слежу за доблестной борьбой советского народа против нашего общего врага...» Как драгоценную реликвию храню я этот листок, полученный в то трудное для всех нас время.

Казалось бы, после войны для Чаплина тоже наступит мир. Но для него настали еще более тяжелые времена. Травля продолжалась. В 1947 году вышла картина Чаплина «Мсье Верду», и американская «большая пресса» буквально обрушилась на создателя фильма. Его обвиняли в новом оскорблении капиталистического общества. А в самый разгар «охоты на ведьм» Чаплина вызывали в Верховный суд, где ему предъявили несколько обвинений, припомнили ему все. Даже бывшие друзья Чаплина, в том числе и те, кто снимался и прославился у него в фильмах, как, например, Адольф Менжу, из страха за свою собственную судьбу требовали тогда расправиться с ним. В те годы многие режиссеры Голливуда, движимые страхом, начали снимать антикоммунистические фильмы. Так жизнь в США стала для Чаплина невыносимой. И в 1952 году он навсегда покидает Америку.

Год спустя Всемирный Совет Мира удостоил Чарли Чаплина Международной премии мира. Присуждение этой премии замечательному драматургу, режиссеру, несравненному артисту, талантливому композитору и смелому, активному общественному деятелю наполнило чувством огромной радости и гордости сердца всех поборников мира, всех друзей Чаплина. В ответ на получение премии Чаплин огласил свою декларацию о мире. В ней, в частности, говорилось, что он польщен и очень счастлив получить награду, что он «не претендовал бы на знание ответов на проблемы, угрожающие миру, но, — заявил Чаплин, — я знаю, что нации никогда не разрешат этих проблем в атмосфере ненависти и недоверия и, тем более, не разрешит их угроза сбросить атомные бомбы... В нашу эру атомной науки нации должны были бы думать о вещах менее устарелых и более конструктивных, нежели использование насилия для разрешения своих разногласий...»

За почти полувековое знакомство и дружбу с Чаплиным моя память сохранила множество впечатлений, связанных с этим удивительным, мудрым и обаятельным человеком. Чтобы рассказать все то, что хотелось бы рассказать, наверное, не хватило бы и объемистой книги. Не каждый, например, знает, что в одном из голливудских театров Чарли поставил восемь спектаклей и среди них — «Три сестры» и «Чайку» Чехова. Поставил, правда, скрываясь под чужим именем... Или о том, что он инкогнито принял участие в международном конкурсе на лучшее подражание... Чарли Чаплину и получил... 7-е место... Можно было бы рассказать и о мечте Чаплина создать «человеческую комедию» об Иисусе Христе и сыграть в ней главную роль... О многом, очень многом можно и надо было бы рассказать.

Но здесь я хочу вспомнить лишь еще об одной нашей встрече с Чаплиным. В 1955 году он пригласил нас с Л. П. Орловой погостить у него в Швейцарии, в его доме на берегу Женевского озера.

Стоял солнечный май. Чаплин встретил нас все такой же дружеской, обаятельной улыбкой. Он был по-прежнему энергичен и подвижен, хотя голова его стала совсем белой, а голубые глаза Чарли казались от этого совсем синими. Чаплин выглядел умиротворенным и беззаботным. Рядом с ним была его молодая и очаровательная жена Уна, которая к тому времени уже успела подарить ему седьмого ребенка.

«Какой вы счастливый, Чарли, — сказал я ему. — Вы отец такого замечательного семейства. Вы так много успели в жизни. Вам дважды присвоили звание доктора, у вас более восьмидесяти превосходных фильмов и много подлинных шедевров. Вы великий маэстро!»

И вот тут, грустно улыбнувшись, Чаплин сказал: «Маэстро?.. Знаете, Гриша, все мы дилетанты в этой жизни. Она слишком коротка, чтобы успеть научиться сделать действительно что-то великое...»

Беззаботность Чарли оказалась обманчивой. Он оставался прежним — беспокойным, ищущим, неудовлетворенным, полным новых исканий.

И таким он был до конца.

...Чарли и Уна успели отправить мне традиционное новогоднее поздравление к Новому, 1978 году. (Последние сорок лет я получал их ежегодно) Оно опубликовано выше, на предыдущей странице.

Но пока письмо шло, его опередило скорбное сообщение о смерти Чаплина.

С большим волнением распечатал я запоздалый конверт из Швейцарии. В нем было несколько теплых слов и фотография Чарли, сделанная в апреле минувшего года, в день рождения, когда ему исполнилось 88 лет.

Последняя фотография друга...

Нет, Чарли не умер. Разве может исчезнуть из нашей жизни человек, художник, так много сделавший для радости, для простых людей, для справедливой и мирной жизни на земле.

Григорий Александров

Он многому нас научил

Чаплин был надеждой для многих миллионов людей в их нескончаемой борьбе за достойную человеческую жизнь, за человеческое достоинство.

Вот почему Гитлер ненавидел Чаплина

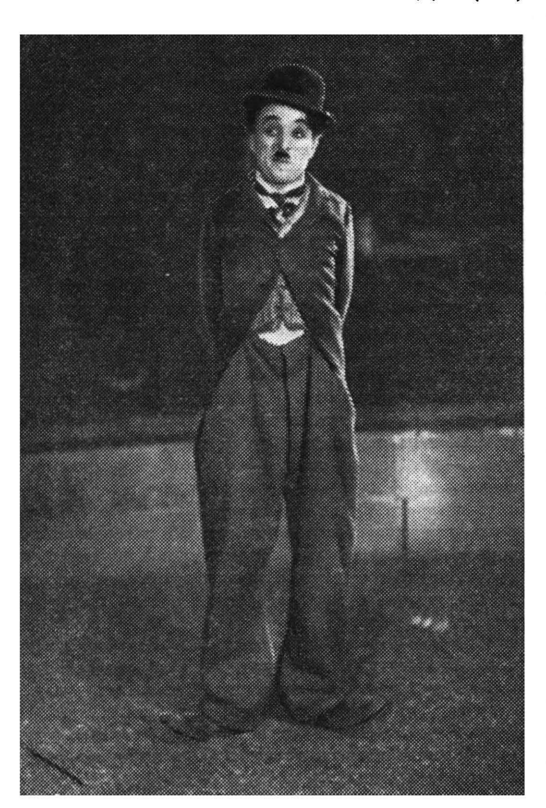
В чаплинском юморе, смехе, в его грусти и самоиронии простые честные сердца черпали запасы жизненных сил, оптимизма и милосердия.

За это его будут помнить и любить люди.

Для кинематографистов всего мира со смертью Чарлза Чаплина ушел великий художник, для многих — учитель и советчик. Вряд ли есть в кино (да и в театре тоже) режиссер, который так или иначе не учился бы на чаплинском искусстве и мастерстве, который не обращался бы мысленно к его опыту.

В работах крупнейших мастеров экрана разных направлений и жанров можно увидеть Чаплина, его темы, его мотивы, принципы его обращения с материалом, его приемы конструирования ситуаций и персонажей, да нередко — и сам чаплинский взгляд на жизнь и человека. Чаплин сумел показать общечеловеческое в человеке, открыть и показать с необычайной простотой, непосредственностью и художественной неопровержимостью.

«Цирк» (1928)



Он сумел выявить черты, роднящие простых людей земли, сходство их жизненных нравственных целей.

В этом он — продолжатель традиций Диккенса, О'Генри, Чехова.

Для нас, кинематографистов, искусство Чаплина — эталон гуманности и художественного мастерства, безукоризненной законченности целого и отточенности всех компонентов.

Искусство Чаплина — это всегда глубокий и вдохновенный поиск, отбор и «отделка» деталей, направленных на решение одной задачи: добиться безотказной действенности фильма, эпизода, фрагмента.

Слова «Чарли Чаплин» — веселые слова. От них светлеют улыбками лица, теплеют сердца. Живые, немеркнущие воспоминания о его фильмах многим прибавляют бодрости и бесстрашия.

Хочется и своим искусством делать добро людям, обнадеживать их, вселять веру в будущее — так, как это делал маленький бродяга Чарли. Ну, хотя бы в фильме «Огни большого города».

В дни вгиковской юности мы, студенты мастерской Эйзенштейна, друга и почитателя Чаплина, нередко, стоя под дверьми просмотрового зала, в котором шли «Новые времена» или «Огни большого города», могли под доносившуюся музыку безошибочно вспоминать и проигрывать кадр за кадром любую сцену.

И сейчас, приступая к новой работе, всякий раз начинаешь ее с Чаплина.

И хотя знаешь точно, что — так было сказано еще у Ильфа и Петрова — «все равно, как у Чаплина, не получится», смотришь его комедии снова и снова. И радуешься. И набираешься сил.

Михаил Швейцер

Спасибо Чаплину

Наше поколение не знало споров об искусстве Чаплина. Мы переняли от старших любовь к нему в «готовом виде». Любили, еще не посмотрев фильмы По пересказам, по описаниям. Потом смотрели и никогда не разочаровывались. В действительности было еще смешнее, еще забавнее. Еще интереснее. Потом Чаплина почему-то много лет не было на экране. Скучали, помнили, ждали. В последние годы снова появился. Опять наслаждались «Золотой лихорадкой», до слез смеялись на непревзойденном «Цирке», не пропускали старые ленты, когда их показывали по телевидению. С большим опозданием появились на наших экранах звуковые фильмы Чаплина. К моменту выхода они успели устареть гораздо больше, чем старые немые его ленты. Впечатления были различные...

Но не приходило в голову критиковать, даже если что-то не очень понравилось. Не из страха прослыть невеждой, не от избытка почтения — из любви.

Мы никогда не спорили о Чаплине. Мы спорили только, кто из нас больше подробностей разглядел в его игре, кто полнее насладился каскадом фантазии. Чаплин был аксиомой. Точкой отсчета. Недосягаемой вершиной мастерства. Фольклором и новинкой искусства одновременно Старинной (даже, казалось, извечной) карнавальной маской. Объектом многочисленных пародий и подражаний. В образе Чарли пересекались самые невероятные, несовместимые, на первый взгляд, ряды. Ряды литературных классических героев: Дон Кихот — Санчо Панса — Фальстаф — Пикквик. А за ними идут герои петербургских повестей Гоголя, герои Достоевского. И снова возникает образ Чарли! Смешные, но с трагической судьбой люди. И еще длинный ряд неунывающих бедняков: Арлекин — Иванушка-дурачок — Швейк. А в конце этого ряда опять он — Чарли.

Эту игру «в ряды» можно продолжить. Можно долго вызывать в своем воображении самых симпатичных героев литературы, театра, эстрады, кино, жизни. И в каждой из этих воображаемых обойм мы разглядим в конце маленькую фигурку в котелке с тросточкой, с ногами, поставленными в первую балетную позицию. Поразительно (хотя нет, не поразительно — естественно), но Чаплин занял свое достойное место в рядах борцов с фашизмом, занял по праву фильмом «Великий диктатор» место рядом с образами Брехта.

Чаплин уже много лет был для нас историей. Так почему же так вздрогнули мы, когда пришла весть о его кончине? Не про значение Чаплина мы подумали. Не историческое событие оценили. Личную утрату ощутили мы. Как будто был у нас (у каждого!) добрый смешной знакомый. Давно не виделись, не созванивались, даже не вспоминали о нем последнее время. Другие дела, другие знакомые, другие кумиры. Но в глубине сознания он оставался не только именем нарицательным — наименованием целого явления, но именем собственным, живым человеком, оптимистом, влюбленным в жизнь, изобретательнейшим ловкачом от безвыходности, одиночкой, ищущим любви. Нашей насмешкой, нашей нежностью. Нашим другом.

И вот его нет. При такой горестной вести не охают, не заламывают рук, не заливаются слезами. Замирают. Замирают на мгновение и прислушиваются, как дрогнула душа. Что-то важное откололось от нашего громадного мира. Может быть, и малое, но важное.

О Чаплине написаны тысячи страниц. Чаплиным сняты сотни километров пленки. Его место в истории давно забронировано, и нет у него соперников в борьбе за это место. В истории кино, в истории искусств, в социальной истории. Но сейчас мы прощаемся с живым человеком. Прощаемся навсегда. Мы последние его современники.

Спасибо ему. Спасибо за его долгую веселую жизнь, которую он всю отдал нам, людям.

Сергей Юрский

Загадка веселого мастера

Мне двенадцать лет... Я стою перед зеркалом. В руках — лыжная палка. Это — тросточка. Усы я мог бы просто подрисовать, но почему-то вырезаю из бумаги, крашу акварельной краской, мучаюсь с цветом, както прилепляю и радуюсь — держатся! Теперь нужен котелок... Или нет, сначала ботинки. Может быть, в их преувеличенности, в их утиных носах я найду разгадку его походки...

Еще вчера утром скорчить перед этим же зеркалом рожу и крикнуть на полную мощь — Манюня! — было высшим наслаждением. Теперь — это прошлое Просто — другая жизнь. Я ведь был слеп. Не знал главного. Я не умел смеяться. Не понимал, как и почему можно плакать. Я не ощущал мира. Не ведал, как хороша и прекрасна жизнь!

...Я читаю «Жизнь Чарли»... Страница за страницей...

Его детство. Его семья. Его мать. Его мальчишеская страсть к цирку. Первые актерские пробы. Первый фильм. Чересполосица успехов и неудач. Его всемирная слава. Но для меня все это не главное. С максимализмом, свойственным детству, я яростно желал прочитать написанное черным по белому, как, каким образом он все это делает. И почему это вызывает столь ошеломляющее впечатление. И почему неделями не забывается. И не дает покоя. И почему это так смешно.

Когда несколько лет спустя я обнаружил в автобиографии Чаплина пять «канонов» смешного, выведенных им самим, я ликовал! Вот оно — то, чего я так искал! Теперь мне все, наконец, станет ясно. И я сам, используя выведенные им правила, смогу смешить так же, как смешил он в своих картинах. Я выписал пять «канонов» на отдельный лист и попробовал, вспомнив определенный эпизод из чаплинского фильма, проверить, по какому закону он сделан.

К моему недоумению, эксперимент не удался. Ни один эпизод невозможно было в «чистом» виде отнести к какому-то канону, нельзя было определить четко — это то, а вот это — другое. Каждый представлял собой клубок приемов, которые я мог назвать и которые совсем не ограничивались пятью параграфами, перечисленными Чаплиным Но и это было еще не все. Ощущение, что он чего-то не договорил, не дорассказал, не оставляло меня, а похоже, что как раз недоговоренное и определяло суть, несказанное и было самым главным.

Главным был его удивительный и неповторимый мир, тот, который он создал, который все эти годы творил по своим законам, который естественно возникал под его пером, воплощался в нотных значках, рождался на пленке. Мир, который от фильма к фильму сохранял радость жизни и торжество его грустной и горькой улыбки.

Мир единый и поэтому нерасщепляемый, не поддающийся описанию, пересказу, подражанию, точному по всем законам логики анализу.

Мир, в котором жил он, легкомысленный, неустроенный и великодушный человек. И стоило ему появиться на экране, как мгновенно обнаруживалось, что ты начинаешь видеть все его глазами, чувствовать все его душой.

Глазами и душой человека, которого лишения, неудачи не смогли ожесточить, сделать сердце озлобленным, ум — расчетливым и равнодушным. Переходя из картины в картину, он не накапливал ни «житейского опыта», ни обывательской мудрости.

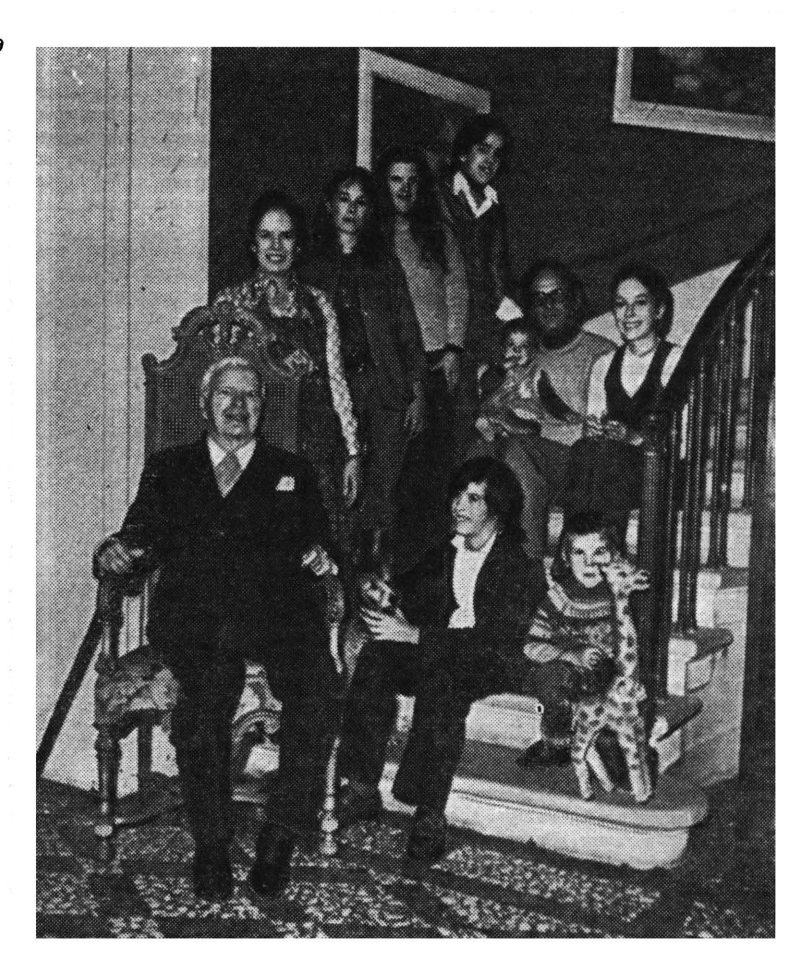
Жизнь его подчинялась только его внутреннему уставу — добру и человеколюбию, — всякий раз неизбежно вступающему в противоречие с уставом, по которому живут окружающие.

В мире, в котором жил этот человек, комическое естественно и неизменно становилось формой существования, проявления драматического. А трагикомедия — высший жанр искусства. Вершиной же трагикомедии стали чаплинские картины.

Ведь вспоминая его ленты, прежде всего «вылавливаешь» памятью не трюки или отдельные положения, а характер героя — одновременно энергичный и вялый, его честность и плутоватость, гордость и жалкость. И его несчастливую судьбу. И вечную борьбу не только с судьбой, но и с самим собой.

И какой бы нелегкой, какой бы мучительной ни была эта борьба — в ней неизменно одерживала победу человечность. В каждой ленте Чаплин утверждал человечность как изначальное, исконное свойство человека. За человечность он боролся, веря, «что могущество смеха и слез может стать противоядием от ненависти и страха». Человечность он проповедовал. Человечность возвеличивал, творя искусство во имя человека.

Чаплин с семьей. 1977 год



Вот почему та детская ошеломленность от знакомства с Чаплиным, с воспоминания о которой я начал эти заметки, теперь с поправкой на возраст и время, на мою собственную причастность к актерству по-прежнему возникает во мне при каждой новой с ним встрече. А ведь и сейчас, как и прежде, все мои попытки расшифровать его внутренние «ходы», уловить продвижение в образе, ухватить переходы так ни к чему и не привели. Как двадцать с лишним лет назад, я все еще беспомощно стою перед таинственной загадкой его великого веселого мастерства.

Может быть, разгадка этого «как» в той умопомрачительной работе, которую он проделывал? В тех 750 страницах, которые составляли сценарий «Огней рампы»? В тех ста тысячах метрах пленки, которые он наработал, снимая «Огни большого города», использовав для окончательного варианта лишь 30 метров из каждой тысячи?

И в умении расстаться с блистательными сценами, в которых — так решила совесть художника — эффект основывался лишь на механическом трюке?

Может быть, в том, что он, не жалея себя, снимал одну сцену по пятьдесят раз, добиваясь максимальной точности выражения, тратя месяц на несколько метров пленки?

Может быть, главная сила его творчества в бескомпромиссности подхода, когда правда жизни, правда художественная являлись высшим критерием в работе? А может быть, еще и в том, что он был «поджигателем мира», как назвал себя он сам однажды, человеком, считающим, что диктаторы смешны и что власть, «которую они захватили, вернется к народам. Пока люди способны умирать за свободу, она не погибнет».

И в том еще, что он умел любить. И от этого смог согреть не одного человека на земле.

Согреть своей любовью. Своим искусством. Своей жизнью. Человечество не забывает тех, кто отдал ему все.

Александр Калягин

Давид против Голиафа

Искусство кончается там, где возникает убеждение: «Так в жизни не бывает!»

Мальчика привели на проповедь, он — в унынии. Гнусавая, сон наводящая речь. Му́ка для ушей.

«...Когда, бывало, приходил лев или медведь и уносил овцу из стада, то я гнался за ним, и нападал на него, и отнимал из пасти его; а если он бросался на меня, то я брал его за космы, и поражал его...»

Как обрадовался бы малыш, если бы услышал эти слова (из 17-й главы «Книги царств»); увы, в вытье пасторов неразборчивы слова.

И вдруг принятый за проповедника человек в круглой шляпке и длинном сюртуке стал — не рассказывать. Показывать. Представлять в лицах бой юного Давида с Голиафом.

Молчали скандализованные прихожане, когда рухнул гигант и, вновь вскочив, стал раскланиваться. И только один слушатель стал восторженно аплодировать.

Проповедь превратилась в праздник. Для малыша.

24 декабря 1977 года ушел из жизни творец этого и многих других праздников. Актер, режиссер, человек — Чарлз Спенсер Чаплин.

Восемьдесят восемь лет... Не мало. И тем не менее боль охватила сердца.

Сотни книг, тысячи статей рассказали нам, как случилось то, чего не бывает в жизни. Как маленький, бессловесный человечек с усиками, с тросточкой стал кумиром миллионов зрителей. Как его, казалось бы, бессмысленное паясничанье сделалось частью жизни многих и многих. Как оказалось вдруг, что в балаганных трюках звенит наполняющая сердца упоением труба человеческого, поистине человеческого.

Все сюжеты, все трюки и короткометражных и полнометражных чаплинских фильмов пользуют только один товар. Тот, о котором обычно говорят: «В жизни так не бывает!»

Человек, умирающий от голода, съедает — и как съедает! — собственные башмаки.

Человек (правда во сне, а во сне авторитеты не действительны) попадает в рай, где бог — вылитый окружной судья, а ангелы — полисмены с крылышками.

Человек икнул, и звук этот — как призывный свист для таких же, как он, бездомных дворняжек.

Человек втянулся в конвейер, проезжает между зубцами — взад и вперед.

Та́к не бывает. Категорически невозможно.

Маленький артист родом из лондонского предместья Уайтчэпл сделал то, что в литературе, в искусстве удавалось только гениям: он заставил весь мир поверить в то, что каждый кадр его фильмов, каждый невероятный трюк — правда жизни, подлинное событие.

Говорят, что рядом с нашим реальным миром, с нашей реальной жизнью течет другая жизнь, существует иной мир — не на Марсе, не в двунадесятой галактике, а тут, рядом. В этот мир можно войти, если случайно повернуть какой-то ключик.

Вот это уж точно нелепость. То, чего в жизни действительно не бывает. Потому что незачем.

Ведь этим «вторым миром» и является наш мир, в котором мы живем. Надо только его увидеть.

Писателя, который увидел этот второй, не менее, если не более точный, хоть и «небывающий» мир, родила наша страна, Россия.

Гоголь.

«Галопад летел во всю пропалую: почтмейстерша, капитан-исправник, дама с голубым пером, дама с белым пером, грузинский князь Чипхайхилидзев, чиновник из Петербурга, чиновник из Москвы, француз Куку, Перхуновский, Перебендовский — все поднялось и понеслось...»

(Когда Г. М. Козинцев и пишущий эти строки ставили в кино гоголевскую «Шинель», пронесся слух, что для исполнения роли Башмачкина мы намерены пригласить Чарли Чаплина; идиотский слух: какими бы неопытными юнцами мы ни были, на такую отчаянную эскападу не хватило бы у нас глупости. И все-таки...)

Когда в чаплинском «Великом диктаторе» Хинкель стал подбрасывать в воздух огромный глобус, земной шар, сперва руками, ногами, потом носом, потом задом и глобус лопнул — почтенные джентльмены и в Нью-Йорке и в Лондоне, может быть, те же, что лизали пятки подонку в Мюнхене, брезгливо поморщились: «Ох, этот выдумщик! Ну, взорвать одной бомбой один дом или сотнями бомб городок, скажем, Гернику, куда ни шло! Но сразу весь шарик или одной бомбой — город! Так в жизни не бывает, не может быть».

Через четыре года — Хиросима. В год смерти Чаплина — новая угроза для всего шарика.

Юный Давид вызвался на бой с филистимлянином. Английский комик скромнее, миролюбивей. Он никого на бой не вызывал. Просто смешил. Но так получилось (бывает!), что уже первые фильмы Чарли вызвали ярость Голиафов из Голливуда. Словно новый Давид издевательски заявил именно им: «Кто сказал, что в жизни чего-то не бывает? Просто вы не знаете жизни. Вы — не живые».

Увы, Голиаф оказался не живым, но живучим.

Не хочется в час утраты вспоминать обо всем, что сделали мертвецы, имевшие силу в стране, которой Чаплин принес не меньше славы, чем Линкольн, Эдиссон, Твен, с автором «Парижанки».

Хотелось бы яростно воскликнуть: «Нет, этого не могло быть! Травля, судебные процессы, клевета, допросы, наконец, изгнание... Не было!..»

Было.

В одной из немногих своих лент, в которых нет Чарли, в фильме «Мсье Верду». Чаплин показал, как герой его спровадил на тот свет пяток омерзительных баб и как шестая, самая злющая, оказалась живучее, прикончила самого Верду.

Своими фильмами — от «Собачьей жизни» до «Короля в Нью-Йорке» — Чарлз Чаплин, может быть, сам этого не замечая, уничтожал класс лютых хозяев. Не уничтожил. Хозяева, если не прикончили его (с другими бывало и так), то наверняка отняли десяток лет творчества.

Сейчас спешно заметают следы. Ставят памятник в родном городе. Переименовывают улицы. На подступах к пышному кинотеатру в США имеется от-

Могила Чаплина на кладбище в Корсье-сюр-Веве (Швейцария). (Фото Риитты Ярвела)

2 марта 1978 г. здесь был совершен чудовищный акт вандализма — неизвестные злоумышленники вскрыли могилу и похитили гроб с телом великого артиста.



тиск башмаков Чарли. Какой блестящий намек! Бери свои башмаки и сматывайся... Возможно, амнистируют комика, изобразят его лицо над каким-нибудь пантеоном кинопошлости. Великий Чаплин улыбается стране Луи Майеров и Рэйганов.

Ничего не получится.

Чаплин продолжает жить — не как человек восьмидесяти восьми лет, лишившийся зрения, слуха, ног, не как актер на ренте, не как отец множества детей.

Как гений, ударивший по заповедям мертвого буржуазного искусства.

...В жизни, извольте видеть, все строго отмерено.

Поговорим о мере.

Мерой стиха является метр. Ямб, хорей, гекзаметр. Рубя рукой такт, школьник подверстывает под это все строчки великих стихов.

Так ведь чушь это. Основой поэзии является не метр, а ритм. Психолог Л. С. Выготский справедливо указывает: «...если бы ритм стиха действительно сводился к сохранению правильного чередования простого такта, совершенно ясно, что тогда, во-первых, все стихи, написанные одним размером, были бы совершенно тождественны, во-вторых, никакого эмоционального действия такой такт, в лучшем случае напоминающий трещотку или барабан, не мог бы иметь».

Ритм и метр — не единство. Имеется борьба. Это и есть жизнь стиха. «Искусство живет этим взаимодействием, этой борьбой» (Ю. Тынянов).

Ритм жизни — величайшее благо; в жизни бывает, должно быть, именно то, чего в жизни — по мнению важных судей — не бывает. Давид побивает Голиафа — и чем? Камнем! Комик из жалкой труппы оказывается благодетелем человечества.

По отупляющей нивелировке, по автоматизму мышления и бытия бил маленький человечек.

Маленький человечек!..

Были и другие великие маленькие люди: жители лондонских кварталов (Диккенс). Простые сердца Франции (Флобер). Обитатели Уайнсбергов, штат Охайо (Ш. Андерсон).

И — больше всего — маленькие люди русской литературы. Евгений из величайшей поэмы, Макар Девушкин.

Башмачкин.

Вот это в жизни бывает. «Низенький чиновник с лысинкою на лбу», с своими проникающими: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?»

И маленький человечек в котелке, с усиками.

Но...

В жизни бывает все — надо только не быть слепым. Разве может сельская девушка спасти страну?

Может.

Смятенные «метристы» спешно подыскивают оправдания. Религиозные, мистические Фрейдистские. Наконец, политические: «Жанну выдвинули в интересах Орлеанского дома».

А дело было проще. Ритм века. Отступление от нормы, от такта. «Что может быть хорошего из Назарета?»

Может. И из Домреми. И из Уайтчэпла.

И из Стратфорда-на-Эйвоне.

Козинцев и я стали ставить «Шинель» прежде всего из-за сцены с мертвецом, снимавшим со всех плеч, не разбирая чина и звания, шинели. Нам очень не повезло: не было снега, и этот эпизод мы не сняли.

А ведь смысл повести именно в «воскрешении» Башмачкина. В расправе с «их превосходительствами». Без инфернальности, без чертовщины — в реалистической расправе. «Наконец, я тебя того, поймал за воротник!»

Ох, как трудно было в николаевской Руси доводить башмачкиных хотя бы до такого конца. Сняв шинель со значительного лица, Башмачкин перестал появляться. Евгений из поэмы только погрозил памятнику да и пустился наутек от заскакавшего всадника.

Многочисленные знатоки Чарли Чаплина на Западе изо всех сил «пресекали» мятежный дух его фильмов. О красоте «маленького человечка» впервые веско сказали советские киноведы (Эйзенштейн, Козинцев, Юткевич, Блейман, Кукаркин, Авенариус, Соколов).

Образ «маленького человечка» прилепился к автору «Малыша» вместе с усиками. Создан прекрасный характер — доброта, терпеливость всегда веселого бродяжки, думающего главным образом о дневном пропитании.

Характер! Всеопределяющий, вымеренный, как ямб, как хорей. Отелло — ревнивец, Онегин — циник, Чичиков — мошенник.

Но как быть с Жюльеном Сорелем?

Как быть с чеховскими героями?

Толстой справедливо указывал, что в новелле Чинтио характеры гораздо определеннее, чем в «Отелло». По мнению великого реалиста, Гамлет — вообще не характер, черт его знает что, еще хорошо, если просто чушь.

И правильно. Какой там характер у человека, запросто болтавшего с пришельцем «оттуда»? Человек, соприкоснувшийся с «тем светом», перестает быть характером, становится символом.

(Чаплин писал: «Я не рассматриваю персонаж, который играют на экране, как характер. Для меня он больше — символ. Мне он всегда кажется больше от Шекспира, чем от Диккенса». Заметим: у Диккенса — маленькие люди, где они у Шекспира? Тут же Чаплин добавляет: «Он воплощает собой образ вечно побитого человека» Но ничто не бывает вечным. Побитые встают — и бьют.)

В фильме «Пилигрим» Чаплин изображает и Давида и Голиафа. Ну, Голиаф — не больше чем великан. Но Давид...

В библии он врачевал музыкой обуреваемого злым духом царя Саула (и Чаплин услаждал порою королей и лордов), был человеком бедным и незначительным, младшим сыном, овечьим пастухом. И (мало кто помнит об этом), подобно Гамлету и Эдгару, притворялся безумцем, «чертил на дверях и пускал слюну по своей бороде».

Чаще всего говорят о доброте Давида (и о доброте Чарли). «Терпеливый Давид» — так даже называется современный «Парижанке» прекрасный фильм Генри Кинга.

Но опять чепуха! Давид убивал не тысячи, а десятки тысяч, брал в жены то одну, то другую, то третью. Совершал подлости: чтобы завладеть Вирсавией, мужа ее посылал в бой.

В библии так бывало.

В жизни тоже бывает. Чаплинский герой кроток и ничтожен.

И вдруг — оказывается героем. Превыше Гектора и Ахилла. Почище, чем Сид.

То, что один из героев Чаплина идет в тюрьму ради цветочницы, — это лишь мелодрама.

Но в «Диктаторе» его герой идет на смерть.

Тут уж все путается. Какой же он герой, маленький, жалкий бродяжка?!

Герой.

И не киногерой только.

Как киногерой он трогал. Его жалели: одинок. Пытается обзавестись собакой, ребенком, подругой из кабаре или из цирка. Не выходит. Новый фильм — и вновь приходит одинокий бродяжка. И вновь уходит нелепой походкой вдаль — один.

Я верю в то, что, когда советские кинематографисты Ф. М. Эрмлер и Б. З. Шумяцкий, приехав в Голливуд, увидели именно такой конец «Новых времен», они осмелились сказать гению: «Не пора ли нарушить традицию?» И в конце фильма пошли два героя — он и она.

И сразу — конфуз. Так хотелось говорить о трагедийности чаплинских фильмов (как будто не кончается разговор о жанрах, когда речь идет о вершинах). А какая же это трагедия — хэппи энд, уход под ручку в конце?

А может быть, это — не конец? Может быть, продолжение «Новых времен» (вторая серия!) — фильм «Великий диктатор»? Ведь Хинкель — плоть от плоти хозяев конвейера. Маленький рабочий с клещами стал рабочим в порту, потом официантом. Почему бы ему не стать парикмахером?

И тогда — трагедия. Разлука с любимой. Неизбежная смерть. И речь перед смертью о победе человечности.

От этого не уйти. Но можно определить финал «Диктатора» как неожиданный поворот. Как перемену в характере бродяжки. Потому что так вольготно определять все по законам метрики.

И забывают о ритме. О ритме, который подгонял низенького уборщика банка еще тогда, когда он вынимал из сейфа ведро и швабру и задевал шваброй почтенных вкладчиков

Мятеж начался не в 1940 году. На четверть века раньше.

Уже в фильмах о дне платежа, о жизни в собачьей конуре, о жизни под ружьем был поход против Голиафа.

Сдается, что Чаплину все-таки поставят памятник в Лондоне, в городе, где он неистово бедствовал с больной матерью и братом. Водрузят (с соответствующим ритуалом, как показано в «Огнях большого города») монумент где-нибудь по соседству с колонной несомненно бравого адмирала, вешателя и махрового реакционера. Рядом со статуями государственных деятелей из породы Голиафов.

Но чем черт не шутит. В жизни, конечно, так не бывает, но... Памятники срываются с мест и скачут по мостовым.

И может случиться, не кумир на бронзовом коне, а другой кумир сделает свойственный ему прыжок с пьедестала и пойдет пешком, бегом преследовать еще живучих мертвецов — фашистов и полуфашистов, тупиц и наживателей, диктаторов и клеветников. И побегут в панике Голиафы.

Не с лицом, горящим гневом, а все с той же озорной улыбкой побежит, преследуя, подгоняя тросточкой врагов, первый комик мира в день великого платежа.

Да, улыбка бывает страшнее гнева — для «мертвецов». И милее всего на свете — для воистину живых.

Она останется в веках.

Ибо в веках останется — как праздник — грандиозное искусство Чарлза Спенсера Чаплина.

Леонид Трауберг

Советские фильмы на экранах мира

Ф. Ваян

Режиссеры-дебютанты — лауреаты «Маннгейма-77»

В Маннгейме (ФРГ) каждый год собирается международный кинофестиваль — единственный в мире, в котором могут соревноваться только режиссеры-дебютанты. На этот раз их было 14. Решением жюри, состоявшего из представителей шести стран, два Главных приза были присуждены советскому фильму «Позови меня в даль светлую» и португальской картине «Трошес Монтес».

«В последние годы — рассказала в беседе с нашим корреспондентом директор фестиваля г-жа Ваян,— основные премии в Маннгейме все чаще присуждаются фильмам из социалистических государств. Так, после 1960 года Главный приз смотра уже более десяти раз увозили с собой кинематографисты Венгрии, Польши, Чехословакии и других стран социализма».

Участие социалистических кинематографий в работе Маннгеймского фестиваля, заявила далее г-жа Ваян, обогатило содержание его программ, что отражает значительность вклада социалистического киноискусства в сокровищницу мирового кино. Талант и высокая профессиональная подготовка — вот основные слагаемые успеха дебютантов, выступавших в Маннгейме, где подчас открываются новые имена режиссеров, которые впоследствии заметно влияют своим творчеством на ход мирового кинопроцесса. Вопрос выбора фильма для участия в конкурсе представляет поэтому немалую сложность: уже само включение работы дебютанта в конкурс — своего рода аванс, который ставит начинающего кинематографиста рядом с известными мастерами.

На XXVI Маннгеймском фестивале, отметила г-жа Ваян, было показано сразу два советских фильма: «Позови меня в даль светлую» Германа Лаврова и Станислава Любшина и «Слово для защиты» Вадима Абдрашитова. Обычно на фестиваль в Маннгейме отбирается по одной ленте от каждой страны-участницы; однако для советской кинематографии было сделано исключение ввиду высокого качества обоих фильмов.

В решении жюри о присуждении Главного приза картине «Позови меня в даль светлую» подчеркивалось, что в этом произведении глубоко и правдиво осмыслена сложная жизненная ситуация, передана красота и сила высокого нравственного чувства женщины, которая, оставшись одна, целиком посвятила себя своему сыну. Успех фильма во многом определила работа исполнительницы центральной роли Лидии Федосеевой-Шукшиной, игра которой исключительно достоверна. «Актриса производит впечатление человека, настолько знающего деревню, что начинает казаться, будто все, что довелось испытать ее героине, актриса знает еще и по собственному жизненному опыту», — сказала г-жа Ваян.

Пресса, освещавшая фестиваль в Маннгейме, высоко оценила эту картину, особо отметив ее высокий художественный уровень, важность темы и великолепное мастерство исполнителей.

«Слово для защиты» демонстрировалось в Маннгейме среди других кинопроизведений, посвященных современной женщине. По мнению г-жи Ваян, это актуальная по своему материалу лента, в которой ей впервые довелось увидеть женщину-адвоката на экране. Г-жа Ваян высоко оценивает умение режиссера детально раскрывать разнообразные человеческие характеры.

По словам г-жи Ваян, замечательный фильм Лаврова и Любшина можно рассматривать как серьезную творческую заявку на будущее, но учитывая, что проза Василия Шукшина была основательной предпосылкой удачи кинематографистов, работа Абдрашитова позволяет ей еще более определенно судить о профессиональном мастерстве и одаренности этого режиссера-дебютанта.

Представляя международной аудитории работы молодых кинематографистов разных стран, организаторы кинофестиваля в Маннгейме стремятся одновременно к осмыслению общих направлений и перспектив мировой кинематографии. С этой целью на фестивале прошлого года была организована ретроспектива венгерского кино. В последующие три года запланировано провести ретроспективный показ фильмов стран Азии, Африки и Латинской Америки. Рассказывая об этих планах организаторов смотра, г-жа Ваян выразила надежду, что в дальнейшем на экране Маннгейма будут широко представлены кинематографии советских республик Средней Азии и Закавказья.

Интервью вел В. Сорокин

Б. Архиповец,
М. Березко,
С. Поляков

Черная береза

Кадр из фильма «Черная береза».
Андрей — Е. Карельских



Облака плывут, как старинные парусники. Если смотреть в сторону солнца, края облаков ослепительно светятся, а небо фиолетовое до черноты.

Шум березы... Ветер набегает невидимой волной, и шелест листвы то как морской прибой, бурный, тревожный, то спадает до нежного шопота... Снова накатывает волна ветра, и в тревожном напеве листвы слышится тонкое, жалобное пение берестянки...

Гуща березовой кроны, зеленой, кое-где тронутой желтыми прядями ранней осени, упруго и непокорно трепещет под напором ветра... И непривычно странный, черный, будто обгоревший, покрытый копотью, но оставшийся живым ствол, за которым виднеются светлые громады новых высотных домов...

Камера резко скользит вниз по березовым косам, к земле, замирает на котловане, где въедается в песчаный грунт ковш экскаватора... И сразу же — режущий слух скрежет металла, отчаянный крик:

— Мина-а-а!

Расширенные, ошалелые от испуга глаза паренька, вцепившегося в рычаги экскаватора...

...Зубья ковша, содравшего пласт земли, обнажили край железного предмета.

Резко обернулся на крик седой мужчина, оказавшийся неподалеку от двора, где шла стройка. Увидел удивленно замерших ребятишек на детской площадке...

Высыпали из бытовки рабочие. Издалека порывы ветра доносят торжественные звуки духового оркестра.

Макар Журавель — седой человек, обернувшийся на крик,— прибежал с улицы во двор, к котловану:

— Назад!

Девчонка, крашеная, с подведенными глазами, в юбочке намного выше колен, отшатнулась от котлована и почему-то стала одергивать юбочку, натягивая ее на колени.

Макар Журавель опускается в котлован. Одет он в праздничный костюм, с колодкой орденов, пустой рукав с левой стороны аккуратно заправлен в карман пиджака...

— Сдурел! — орет экскаваторщик. — Хочешь, чтоб вторую руку оторвало? Саперов звать надо! — он прыгает из кабины экскаватора.

Макар не обращает на парня внимания. Осторожно подходит к ржавому предмету, торчащему из земли... Опускается перед ним на колени. Достает белоснежный платок, осторожно начинает очищать глину с «мины», обтирает края...

Когда поднимается с колен, люди вздрагивают — вдруг рванет?

Но взрыва нет.

В руке у Макара Журавля старый, проржавленный почтовый ящик.

От удара о землю ящик распался и из него вывалились письма. Потемневшие от времени, отсыревшие, склеившиеся конверты... Много конвертов — ящик был ими набит до отказа.

— Вот тебе и мина...

— Сколько же они тут пролежали?

Макар пытается разобрать пачку пожелтевших, склеившихся конвертов. Одной рукой ему неудобно.

— Дайте помогу,— присаживается рядом девчонка.

Из груды писем она вытаскивает одно, чуть получше сохранившееся, разворачивает его, начинает весело читать, подражая дикторам телевидения:

— «Дорогой Павлуша! Не знаю, дождусь ли от тебя ответа. И вообще, дойдет ли письмо до тебя...»

— Ох ты, про любовь! — восклицает девчонка. «Дорогой Павлуша! На старый адрес больше не пиши. Мы живем теперь у тети Ани на Сторожовке. Наш дом сгорел. Уже третий день немцы бомбят Минск и днем и ночью...» — девчонка запнулась, смутилась, стала читать дальше, тревожно, взволнованно: «...Прячемся в подвале. Город весь горит»...

Замерла женщина с бельем. Руки с мокрым полотенцем повисли в воздухе, выпала прищепка, зажатая губами...

Высунул патлатую голову из кабины экскаваторщик, прислушался с большим любопытством...

Подошли близко строители...

— Это же письмо еще с войны? — удивилась девчонка. — И штемпеля на конверте нету...

— До почты не дошли... — словно сам себе говорит Макар, перебирая письма.

«Дорогой дедушка! Скорее приезжай. Папка уехал вчера на войну. А мама вчера пошла на работу в больницу и не приходит. Больницу разбомбили фашисты. Я жду маму, а она не приходит. Я сварила кашу, а она горькая. Мне страшно одной. Приезжай скорее, дедушка...»

Теперь они звучали над огромным, залитым солнцем городом, строки-крики из объятого горем прошлого, услышанные через тридцать пять лет.

Девчонка перебирает конверты.

— ...Ковалевичу... Купрейчику Ивану, Римше Антону Владимировичу... Левиной М. Е., Хмаре Андрею Сазоновичу... Бойко Владимиру...

— Как фамилия? — перебивает ее Макар Журавель.

— Бойко...

— Нет, перед ним.

— Хмаре Андрею Григорьевичу.

— Дай-ка сюда, — Макар берет в руки конверт, повторяет: — Хмаре Андрею Григорьевичу...

Автозавод. У распахнутых ворот сборочного гремят трубы, толпится народ. Макар Журавель с трудом пробирается внутрь цеха, к конвейеру.

Сборщики подхватывают опускающийся на остов машины мотор, на котором крупно белеет цифра: «500000».

Начальник сборочного Андрей Хмара просит напирающих людей:

— Товарищи, в сторону, в сторону...

Ему уже за пятьдесят, но возраст вот таких сухощавых мужчин определить трудно: вроде бы и не стареют они, и волосы не разберешь, то ли белые, то ли седые...

— Товарищи, вы же мешаете...

Мостовой кран двинулся из глубины цеха и понес к месту сборки ярко-красную кабину и на ней надпись «Я — 500000-й».

Андрей Хмара махал крановщику, когда к нему пробралась жена, легко тронула за плечо:

— Андрюша, галстук опять забыл... — Надежда Степановна достала из сумочки модный галстук.

— Ладно, Надюша, — Хмара запихал галстук в карман, крикнул сборщикам: — Веселее ребята!

Как корабль, двигался МАЗ в волнах людской радости. Он шел по главной аллее завода торжественно и медленно, и каждому хотелось прикоснуться к нему рукой.

Андрей обнял Надю.

— Пошли. Теперь без нас обойдутся.

И двое седых, пожилых уже людей не спеша свернули на боковую аллею. Здесь и нагнал их Макар Журавель. Хмара обрадовался.

— Где пропадал, почетный пенсионер? Скажешь слово?

МАЗ замер на площади возле временной трибуны: рядом с застывшим на пьедестале первым автомобилем завода.

— Угу... Тут, Андрюша, письмо тебе...

— Давай сюда, — Хмара не обратил внимания на странный тон Журавля.

Гремит оркестр.

Макар протянул старый пожелтевший конверт. Хмара взял его. Глянул мельком веселыми глазами и вдруг побледнел, замер. Открыл конверт, как во сне пошел мимо жены, Макара.

— Что ты ему передал? — тревога и удивление на лице Нади.

Макар не мог смотреть ей в глаза.

— Письмо от жены, — тихо сказал он.

Надя беспомощно, как-то жалко улыбнулась...

Андрея обгоняли, задевали, толкали возбужденные, веселые люди. Он выбрался из толпы, присел на скамейку, приблизил к глазам письмо. Шум листвы накатил издалека. Тоненько запела жалейка.

И Андрей услышал далекий женский голос: «Дорогой Андрюша! Где ты сейчас? Жив ли? Кругом все горит, рушится, рвется... Ка-

тенька все плачет, а у меня пропало молоко. Надо уходить из города... Сегодня 28 июня... Вокруг идут тяжелые бои... Может, ты там, Андрюша?»

Дорога, как проклятие бредущим по ней людям... Раскаленный щебень, пыль, истоптанная серая трава на обочинах. И те, кто идут по этой дороге, и те, кто застыли навеки, прошитые пулями с неба, несут на себе печать отчаяния.

Идут на этом фоне титры. С экрана звучит голос Нины, строки ее письма:

«...Ключи я оставила под ковриком, где всегда. Может быть, ты попадешь в город. Больше всего на свете я хотела бы знать, где ты сейчас, родной мой. Наши соседи ушли... Уходят все по Могилевскому шоссе, потому что Московское уже перерезано немцами...»

Горизонт в дымной пелене — горит Минск, но июньское солнце выше дыма, беспощадное, как судьба. Идут беженцы с нищенским скарбом, идут дети и молчат, понимают: плакать нет смысла, кричать нет смысла, нужно идти и идти... Отзвуки канонады... Гул моторов в небе и на земле...

Черный дым и пламя стелются над полем. Горит хлеб. Из огня вырывается краснозвездный танк — тяжелый «КВ», направляется к дороге.

Навстречу ему бросился Андрей, вскинул руки:

— Стой!

Открылся люк. Из него с трудом выбрался человек в почернелой гимнастерке, на воротнике которой можно было разглядеть два кубика. Тяжело опустился на траву, обхватил руками свою голову, обвязанную грязными бинтами.

Андрей взобрался на броню. Из люка поднялся чумазый, обросший танкист, жадно глотнул воздух.

— Драпаем? — яростно спросил танкиста Андрей.

— Ага, — безразлично ответил тот, стягивая шлем.

Горячий воздух поднимался от раскаленной брони, дорога, люди, идущие по ней, расплывались, таяли в зыбком мареве.

— Командир? — Андрей кивнул в сторону лейтенанта.

— За водителя сидел. Да, видишь, весь вышел...

Андрей расправил гимнастерку, кивнул танкисту на шлем:

— Куда? — не понял танкист.

— На Минск.

— Ты что, контуженный? — усмехнулся тот.

— В машину! — голос Андрея сорвался. Он выхватил пистолет.

Но чумазого танкиста на испуг не возьмешь.

За обочиной взорвался снаряд. Второй лег на дорогу, разметав людей. Серая пыль тучей покрыла большак...

Лицо танкиста перекосилось.

— Из города бьют... Сейчас мы им заткнем глотку! — и заорал на Андрея:

— Давай за рычаги, можешь?

Лейтенант, которого две женщины усаживали на повозку, приподнялся, махнул вслед железной громадине «КВ», не-то пытался остановить, не-то благославлял.

У пыльного большака мать посадила девочку рядом — больше нести не могла. Выдернула тряпичную пробку из бутылки, стала поить ребенка водой. Но вода лилась мимо по-старушечьи опущенных детских губ. Ни мать, ни дочь этого не замечали. Они смотрели, как исчезал в пламени и шел напролом к городу краснозвездный танк. И какая-то неожиданная надежда появилась в глазах у женщины.

Танк рвется вперед к окраине города.

— Прибавь, Андрюша! — стрелок оказался лихим парнем.

— Есть прибавить!

Ударила пушка. Еще и еще.

Фашистская батарея стояла на окраине. Расчет был только возле одной пушки. Артиллеристы неторопливо заряжали ее — снаряды летели в сторону шоссе, по которому уходили люди. Танк с ходу подмял орудие, сбил кух-

ню, хлестнул пулеметной очередью и пошел утюжить все вокруг...

Остановив машину возле свежих развалин, перекрывших дорогу, Андрей выпрыгнул из танка. За обожженным остатком стены, за глубокой воронкой, за грудами битого кирпича стояла тонкая березка. Андрею показалось, что он слышит грохот взрыва. И рвущий душу долгий детский крик. И как вспышка памяти на крике этом в почерневшем свете проявилась Нина, сидевшая на крылечке у домика. Она подняла глаза, счастливая и чуть смущенная своим счастьем. Маленькая Катька у ее обнаженной груди. Крошечное лицо человека, удивленного жизнью и солнцем... Видение вспыхнуло и погасло. Оборвался детский крик. Из черного дыма появилась женщина с безумными глазами.

— Вера Ивановна! — крикнул Андрей.

Женщина остановилась, явно не узнавая его.

— Это я, Андрей! — Андрей тряс ее за плечи. Женщина вдруг улыбнулась ему:

— Зачем ты здесь? Здесь никого нет. Все там... — она показала на воронку. — Все там, Андрей, и Нина твоя, и Катька... Я тоже там. Меня нет... Ничего нет...

Она отошла и растаяла в дыму...

«КВ» в ярости вырвался на улицу, изрыгая огонь. Возле оперного театра опрокинул две зенитки, их задранные стволы лязгнули друг о друга и рухнули...

В переулке у поваленного, полуобгоревшего трамвая развернулась тяжелая немецкая пушка.

— Фаер! — остервенело кричал офицер. — Фаер!.. Фаер!.. Фаер!

Танк дрогнул, будто споткнулся. Сзади, за башней, вырвался сноп огня, стал быстро расти.

Объятый пламенем «КВ» свернул в район запутанных улочек, деревянных домишек и палисадников. Остановился. К нему приближались мотоциклисты. Из верхнего люка высунулся стрелок и сквозь режущий глаза дым, открыл огонь из автомата. Но выронив автомат, исчез в люке...

— Фаер!..

Танк горел, как факел.

Андрей выбрался из-под танка, на нем тлела гимнастерка... Пополз, скрываясь в зарослях ближнего огорода, добрался до лужи. Лег лицом в воду и долго пил. Потом снова пополз. Как в тумане, увидел деревянный домишко, испуганные лица старика и девочки в окне, белый цвет картофеля среди зеленой ботвы, белое и зеленое закружилось перед глазами.

Немецкий автоматчик с закатанными выше локтя рукавами зашел во двор, огляделся, увидел в окне Надю и старика, нацелил автомат и крикнул: «Паф! Паф!» Дядька Антось шарахнулся от окна. Девочка замерла, глядя на немца. Последнему не было видно того, что старику и девочке из окна. Автоматчик захохотал от удовольствия, пинком ноги открыл калитку и ушел.

Надя выскочила во двор, за ней старик.

— Куда ты, дура! — старик крепко держал девочку за руку. — Забьють!

— Пусти, дядька Антось! Пусти! Там же наш... — Надя вырвалась и, пригнувшись к земле, метнулась в огород.

Склонилась над Андреем. Тот не шевельнулся. Обливаясь слезами, она шептала:

— Ты живой? Ну, скажи, ты живой?

Кобылка тащила за собой скрипучую телегу, устланную соломой. На ней покачивался новый зеркальный платяной шкаф.

— Надька,— послышался голос дядьки Антося.

Надя не оглянулась.

Дядька Антось высунулся за ворота, опасливо огляделся и, ухватив здоровенную охапку соломы, побежал за племянницей. Догнал и стал на ходу равномерно раскладывать охапку по телеге. Услышал тихий стон, раздвинул солому, увидел бледное, обескровленное лицо танкиста... Снова прикрыл его соломой, словно она могла заглушить стон.

— Помрет ведь.

— У нас в Криницах фельдшер есть.

Старик сделал еще несколько шагов и остановился.

— Забьють дурную,— печально сказал он.

Скрипела повозка. В зеркале шкафа удалялась фигура растерянного человека на вымершей улице, по которой ветер кружил пепел пожарищ...

Надя старалась не смотреть по сторонам, низко, на самую переносицу надвинула ситцевый платок. А вокруг — развалины домов, колючая проволока, черные флаги со свастикой на уцелевших домах...

Есть кадры военной немецкой кинохроники, запечатлевшие жизнь оккупированного Минска, страшные кадры «нового порядка». Мы увидим их как бы отраженными в дрожащем зеркале шкафа, однообразно коричневые с кровавым отливом зловещие и горестные кадры растерзанного города...

Это были первые дни оккупации, и никто не обращал внимания на Надю. И только при выезде из города ее окружили веселые, молодые подвыпившие автоматчики. Заглядывая в зеркальный шкаф, они строили друг другу рожи и заходились от хохота. Один, видно, постарше чином, строго спросил у Нади:

— Куда едешь?

— Домой, в деревню, — и напрягая память, вспомнила выученное в школе немецкое слово: — Ин дорф. Вот шкаф купила.

— Гут, гут, — кивнул немец. — Новый порядок — новый шкаф. Гут, хорошо.

Улыбнулся собственному остроумию и добавил по-русски:

— Можешь ехать... — и, захохотав, ударил стволом автомата по зеркалу.

Вдребезги разлетелся отраженный в стекле мир.

Надя остановилась только далеко в лесу. Стала лихорадочно раздвигать солому. Андрей лежал на дне телеги, переодетый в старую, широкую рубаху и залатанные штаны. Казалось, он уже не дышал. От отчаяния и обиды девушка заплакала. Потом схватила осколок зеркала и приложила к губам Андрея. Зеркало чуть запотело.

— Живой,— прошептала она. — Живой...

Она улыбалась и плакала, когда доставала из узелка бутылку с водой, когда, положив себе на колени голову танкиста, капля за каплей выливала ему воду в пересохший рот, когда он, наконец, очень тихо застонал.

— Потерпи, милый... Потерпи...

И снова дорогу обступил лес, спасительный и таинственный.

Рассвет застал Надю спящей. Кобылка сама по себе упрямо топала по колее, вожжи свисали почти до земли, голова девушки моталась из стороны в сторону.

Из-за деревьев за повозкой следили внимательные черные, отчаянные глаза.

Молодой цыган приблизился, долго рассматривал повозку. Потом подошел, хотел было разбудить девушку, но передумал. Молча взял коня под уздцы и скрылся за деревьями, словно растаял.

В лесу стояла заброшенная смолокурня — закопченный сруб с дырявой крышей, уцелевшие поленицы потемневших дров, деревянный чан... Это глухое место стало временным пристанищем для окруженцев. Они надеялись пробиться к своим за линию фронта.

Под развесистым дубом цыганка ополаскивала в чугуне листья подорожника и аккуратно раскладывала их на холстине.

Цыган рядом с Надей ножом вспарывал на танкисте рубаху, под которой была спекшаяся от крови повязка. Он попробовал оторвать ее, но Андрей вздрогнул от боли, застонал.

— Нужно отмочить. Ни одного живого места...

Надя осторожно капнула воду на повязку.

— А они мне не верят. Я им рассказываю, а они слышать не хотят. Видели б они, как немцы целый день гробы по Минску возили. Этот танк и сейчас стоит, сгоревший весь...

— Кто сейчас кому поверит... — вздохнула, опускаясь рядом с ней, цыганка.

От смолокурни не спеша подходили военные. Впереди шел коренастый командир с цепкими, чуть насмешливыми глазами. Набросился на цыгана:

— Куда теперь с ним, я тебя спрашиваю? Что у меня здесь, больница?!

Цыган и цыганка, не обращая на него внимания, бинтовали Андрея.

— Сами с пацаном на мою голову свалились, теперь вот он. Не-то табор, не-то лазарет... Жить-то будет?

— Плохо дело, Платон, — цыган сказал командиру, как старший младшему.

— Ну вот... Нужно было его везти на собственные поминки... — угрюмо произнес Платон. — Наслушались брехни от девчонки.

— Я набрехала? — возмущенно вскочила Надя.

От обиды и отчаяния, что ей не верят, глаза Нади наполнились злыми слезами. Она подскочила к Платону, схватила его за ворот гимнастерки.

— Я брешу? Я?

— Ты что? Ты что? — оторопел тот.

— Я брешу? Я брешу, да? Повторите!

— Уймись ты. Свихнулась...

— Тихо вы, — вмешалась цыганка, — не надо, красавица, помолчи... А тебе, командир, про раненого я так скажу: он у нас первый, но не последний. В Плещеницах есть докторка. Из Минска она. Пристроилась в ихнем госпитале. Генка знает ее.

— Знаю! — раздалось сверху.

С дуба на землю соскочил белобрысый пацан лет тринадцати.

— Это наш, — невесело усмехнулся цыган. — Поезд их разбомбили, отца, мать потерял. Цыганенок теперь наш...

Надя тронула калитку и очутилась в зеленом дворике, окружавшем небольшой, но крепкий и аккуратный домишко. С высоких тополей, которые росли во дворе, слетал последний пух. Синеглазый карапуз пытался ловить пушинки, спотыкался, падал, но упрямо поднявшись, как мячик, подпрыгивал снова. На крыльце девочка лет пяти учила разговаривать большого ленивого грача:

— Скажи: ма-ма...

Грач недовольно отворачивался.

— Гриша, скажи: ма-ма...

— Здравствуй, — сказала Надя. — Что ты делаешь?

— Я его учу говорить, а он не хочет... — девочка с любопытством оглядела Надю. — А вы к маме или к Алексеихе?

— Тебя как зовут? — спросила Надя.

Девочка поправила шлейку на штанишках подошедшего малыша:

— Меня зовут Оля, его Василек, а это Гриша, — она показала на грача. — Он еще молодой, подрастет, научится говорить, правда ведь?

На крыльцо вышла Алексеиха, женщина пожилая, с суровым взглядом и тонкими, недобрыми губами:

— Тебе кого? — резко спросила у Нади.

— Жиличку вашу,— ответила Надя.

Алексеиха ничего не сказала, взяла в сенях ведро и молча направилась к низкому, крытому соломой сараю. Надя неуверенно пошла за ней.

— Родня ей что ли? — не оглядываясь, спросила хозяйка. — Из Минска?

— Я? Нет... Я так просто... По делу.

Алексеиха остановилась, повернулась к Наде.

— По делу? — она подозрительно осмотрела девушку. — Раз по делу, жди...

И скрылась в сарае, хлопнув за собой дверью.

— Гриша, скажи ма-ма, — настойчиво повторяла Оля. — Ты же умница.

Надя подошла к девочке, присела рядом с ней на крыльцо. Василек тем временем уже гонялся за цыпленком, который легко от него убегал.

Во двор вошла молодая женщина.

— Мама! — бросился Василек к ней, но не добежал, споткнулся и упал.

Женщина подняла его, взяла на руки, расцеловала. И тут же заметила Надю.

Алексеиха вышла из сарая, перешла двор и, прежде чем зайти в дом, оглянулась.

Надя и Антонина Ивановна разговаривали в углу двора, сидя на толстых осиновых бревнах. Надя еле сдерживала слезы.

— Какой лес? Какой раненый? С чего ты взяла, что я врач?

— Если вы не поможете, он умрет...

— Девонька, милая, не могу я... Хочешь верь, хочешь не верь...

Слезы покатились по щекам Нади.

— Не хотите?

— Не могу... — решительно поднялась Антонина Ивановна и показала на детей. — Не могу.

Надя вытерла слезы концом платка, сказала, как ударила:

— Ладно, убирайте дерьмо за своими фашистами.

И пошла со двора.

Женщина осталась стоять в смятении.

— Мама, идем в хату,— подбежала к ней Олечка.

Антонина Ивановна посмотрела на девочку и неожиданно сказала:

— Подожди, Олечка, я сейчас...

Она выбежала на улицу, догнала Надю.

— Погоди...

Андрей видел перед собой лицо врача. То оно словно таяло в тумане, когда боль становилась невыносимой, и он кричал, но беззвучно — не было сил. То лицо женщины вновь проступало, становилось совершенно отчетливым в неверном, колеблющемся пламени коптилки.

— Ты меня слышишь, парень? — голос у врача был, как лицо, ласковый и усталый. — Ты меня слышишь?

У него не хватало сил ответить. Он только согласно прикрывал веки. В мерцающем свете тревожные тени падали на лицо врача, Нади, цыгана.

— Слышишь? Сейчас опять будет больно, милый... — Антонина Ивановна вырвала из рук Нади тампон, низко наклонилась над танкистом.

Надя вытирала платком непрерывно выступающий на лбу Андрея пот. Где-то далеко раздался взрыв, послышались длинные очереди, им ответили отдельные выстрелы из винтовок.

К смолокурне подошли из леса военные, усталые, тяжело дышавшие. Двое тащили ручной пулемет, третий — два немецких автомата. Платон заметил слабый свет, пробивающийся сквозь полуобгоревшие стены смолокурни. Направился туда.

Антонина Ивановна бинтовала Андрея. Наконец, распрямилась:

— Все. Дайте попить.

Ей протянули котелок с водой.

— Спасибо вам, доктор, — сказал Платон. — За танкиста.

— Ее благодарите, — кивнула Антонина Ивановна на Надю, — жить будет, девушка, твой жених...

Она вернула котелок:

— Спасибо. Мне пора.

Платон вышел вслед за Антониной Ивановной.

— Михайлов, — крикнул он молоденькому щуплому бойцу. — Проводишь товарища доктора...

Светало. У окраины поселка, там, где обрывались густые заросли ольшаника, вдруг громко раздалось:

— Хальт!

Антонина Ивановна вздрогнула. Михайлов вскинул винтовку и выстрелил по кустам. Ответная очередь прошила бойца.

На дороге появились фашистские автоматчики.

Антонина Ивановна стояла белая — ни кровинки в лице.

Один молча взял у нее из рук торбу, раскрыл, заглянул внутрь, вытянул оттуда теплый платок, сунул обратно. Запустил руку поглубже. В мешке что-то звякнуло. Солдат вывернул его наизнанку. На землю упали хирургические инструменты.

— О-о-о! — удивленно протянул второй верзила.

Солдат усмехнулся.

— Ком! — он подтолкнул ее стволом автомата.

Во двор Алексеихи Антонина Ивановна вошла под конвоем нескольких солдат во главе с офицером.

На крыльце сидела Олечка и о чем-то разговаривала с грачом.

— Мама! — обрадовалась она, подбежала к матери, не выпуская птицу.

Офицер довольно улыбнулся. В саду, за

густыми кустами сирени мелькнуло лицо Алексеихи. Она замерла, ждала, что будет дальше.

— Вам только стоит сказать, сколько там ваших и где они, и ваша жизнь и жизнь ваших детей, — офицер погладил Олечку по голове, — будет сохранена.

— Я не знаю... Пришли, забрали ночью в лес и привели обратно. Я врач и должна лечить людей, — тихо сказала Антонина Ивановна.

— Если не вспомните, мы вас расстреляем и ее тоже, — он продолжал гладить Олечку по головке. — И мальчика... Лучше вспомните.

Алексеиха прокралась за домом в огород. В конце его, за ботвой картофеля, на маленьком лужке гонялся за бабочкой Василек.

— Я врач, — бледными, обескровленными губами повторяла Антонина Ивановна.

— Хорошо, — согласился офицер, — надеюсь, что в комендатуре вы вспомните.

Антонина Ивановна подтолкнула дочку к крыльцу, но офицер преградил дорогу Олечке, крикнул солдатам по-немецки:

— Найдите мальчишку, быстро!

Солдаты рыскали в саду, безжалостно топча грядки. Пожилой солдат выбежал за огород, к реке. Отсюда, с крутого берега, он увидел, как бежала Алексеиха, крепко прижавшая к себе мальчишку. Солдат поднял автомат.

Старуха падает, прикрывая собой Василька. Снова поднимается, бежит, пытаясь спастись в зарослях лозняка.

Солдат хотел было броситься за ними, но передумал.

Наклонился и начал перешнуровывать ботинок. Когда разогнулся, Алексеихи уже не было видно. Он вернулся во двор и сказал остальным:

— Жарко.

Взял с края колодца ведро и начала жадно пить.

По дороге шел грузовик. Рядом с водителем сидел конвоир-автоматчик.

Грузовик свернул к лесу.

И вдруг резко затормозил.

Павел-цыган бесшумно скользнул к придорожным кустам и увидел, как распахнулась дверца кабины и оттуда выпал конвоир, уже неживой распластался на дороге. Грузовик, набирая скорость, помчался в лес.

Павел бросился догонять его. Ему удалось ухватиться руками за задний борт. Забрался в кузов. Забарабанил в стекло кабины. Водитель увидел через стекло человека и еще быстрее погнал машину. Цыган знаками, улыбкой показывал ему, мол, не надо, свой, мол...

Водитель остановился, выскочил из кабины и навел автомат.

— Вправо поворачивай... — спокойно сказал цыган.

Человек за рулем подозрительно поглядывал на цыгана, который сидел рядом в кабине.

— Куда зазываешь, гуляй душа?

— Куда нужно. Ты, сокол ясный, не бойся, к немцам не завезу. Тебя они обратно за проволоку, а меня... меня гадать не попросят. На танках за каждой телегой гонялись, когда табор наш на восток подался. Из танков повысовывались и смеялись. Весело так смеялись, когда детей и коней давили... Смешно очень им было...

— А мне чего сразу поверил?

— Эх, сокол ясный,— ожег улыбкой цыган. — Бессарабию знаешь? Украину? Белоруссию хорошо знаешь? Так вот, никто, нигде цыгана Пашу обмануть не мог. Тебе это понятно?

В партизанском лагере было тихо и пустынно. Цыганка что-то варила на костре. Надя развешивала на ветках стиранные бинты. Цыган устало сел на траву:

— Как твой сокол ясный?

— Горит весь... Жар никак не спадает.

В это время заурчал мотор, и грузовик выбрался на поляну. Подъехал к смолокурне. Макар соскочил на землю.

— А это кто? — удивилась Надя.

— Инженер из авторемонтного. В плен по-

пал. Вот немцы и заставили его ихние машины чинить. А он конвоира убил и едет, куда глаза глядят. Добро, что на меня наткнулся, — важно закончил цыган и стал рыться в своей торбе.

Макар подошел к Наде:

— Давайте знакомиться, Макар Журавель. Где командир ваш?

— Ушли все. Дорогу разведать... К нашим надеются прорваться..— Надя обернулась на стон, доносившийся из шалаша.

— Далека теперь дорожка... К нашим... — вздохнул Макар.

Цыган достал из торбы бутылку:

— Вот медку принес. Попьет, сокол ясный, все раны затянутся. Первый медок в этом году. И, видимо, последний. Ему на ноги скорее встать надо. Месть у него теперь особая...

— А что случилось? — предчувствуя недоброе, спросила Надя.

— А что говорить. Когда земля горит, как бывает? Если жив, значит, кто-то за тебя погиб. Вот и твой танкист...

— Не тяни, Паша. Что случилось? — Надя ухватила цыгана за плечо.

Андрей лежал в шалаше на еловых лапах. С трудом приоткрыл глаза. Услыхал голоса. Прислушался. Весь напрягся, попытался поднять голову. Отчетливо услыхал слова Павла:

— ...схватили докторшу, когда отсюда шла, люди передали мне...

Со стоном опрокинулся навзничь Андрей. Потом открыл глаза — ничего не видящие, больные глаза. С трудом пополз из шалаша. Никем не замеченный, дотянулся до первого дерева, попытался подняться.

С высоко поднятой головой медленно шла по улице поселка истерзанная Антонина Ивановна, держа за руку Олечку. Глаза у девочки были сухие, ясные. Совсем взрослые. Второй рукой она прижимала к себе грача. Впереди, сбоку и сзади их не спеша пылили солдаты. Пот стекал из-под касок.

На тихом деревенском погосте стояли полукругом. Темные фигуры врагов зловеще высились среди крестов, надгробий. Они с каким-то любопытством смотрели, как женщина с непонятным рвением копала могилу себе и дочке.

Олечка стояла рядом и ласково гладила грача.

Заложив руки за спину, неторопливо прохаживался офицер.

Среди деревьев молча стояли согнанные жители деревни. Только старушки беззвучно шевелили губами и крестились. А Антонина Ивановна копала и копала, словно спешила завершить важную, нужную работу.

Немцы терпеливо ждали, их удивляло усердие обреченной женщины. Офицер снял фуражку и, достав из кармана белоснежный платок, аккуратно вытер взмокший лоб и шею. Солдаты молчаливо смотрели на Антонину Ивановну.

На пустыре было тихо. Раздавался лишь звон лопаты, выбрасывающей из ямы песок, да голос Олечки, играющей с грачом:

— Ты хороший, хороший.. Ты не бойся...

Наконец, Антонина Ивановна выбралась из ямы.

Девочка взрослыми глазами взглянула на мать и неожиданно пошла к офицеру:

— Дяденька, вы нас глубоко не закапывайте,— попросила она,— а то папа вернется и не сможет нас найти...

Стон прошел по толпе.

Офицер оттолкнул от себя девочку. Она упала на песок, у самой ямы. Антонина Ивановна помогла Олечке подняться, прижала к себе. Они стояли, глядя прямо в глаза офицеру.

Тот что-то резко скомандовал солдатам. Солдаты бросили сигареты и щелкнули затворами. Сквозь прорези прицелов — лица матери, девочки. Мушка не спеша выбирает место, куда полетят пули: глаза, лоб, снова глаза. Матери, девочки... Матери, девочки...

Короткая команда. Прицелы подскочили вверх, словно там, впереди опрокинулась земля. Потом раздался залп.

Грач отпрыгнул в сторону. Поскакал по дорожке, вдоль могильных оград.

Офицер усмехнулся, торопливо достал пистолет. Сухо щелкнул выстрел.

Грач уткнулся в пыль...

Выздоравливающий Андрей опирался на палку и все-таки еще с трудом шел, раздвигая ветви свободной рукой. Остановился передохнуть.

Партизаны вели к лагерю двух пленных немцев.

Андрей рванулся к ним напролом через кустарник. Выхватил у кого-то из партизан винтовку, но раненая нога подвернулась, и он рухнул на землю. Вскочил со стоном, пошел прямо на пленных.

Те остановились, оцепенев от ужаса. Растерялись и конвоиры.

Щелкнул затвор. Раздался выстрел, еще, еще...

Надя бежала к Андрею.

— Андрей! Стой!

Пленные попадали на землю. Заело затвор, и Андрей в ярости не смог с ним совладать, отшвырнул винтовку. Бросился к стоящему автомобилю.

Один из пленных приподнял голову, увидел идущий на него грузовик.

Грузовик, ломая кусты, надвигался на пленных.

— Хмара, стой!

— Андрей! Андрюша!..

Макар распахнул кабину.

— Спятил? Посмотри на себя, красный командир.

— Иди ты... комиссар, — хрипло вздохнул Андрей. — Не хочу я с вами прятаться по кустам. Мне к своим прорываться надо... Танкист я...

— Какой ты сейчас танкист. В башню не заберешься. Здесь еще повоюем.

Пленные шли мимо, со страхом поглядывая на Андрея и разбитый грузовик.

Андрей, враз обессиленный, тупо смотрел им вслед.

— Пойдем, Андрей. — Надя потянула его за рукав, проследила за его взглядом и тихо добавила. — Ты же человек, — сказала ему, как маленькому. — Пойдем, я тебе помогу...

— Я человек? — Андрей зло рассмеялся. — Человек... Какой я человек!.. Сволочь я!.. Там — яма вместо дома. Все в этой яме остались... И тут из-за меня.. Она мне жизнь спасла... Лучше б вместе с ними... — Он вдруг словно вспомнил о Наде, повернулся к ней притихший, спросил с тоской и болью. — Зачем ты меня спасла? Зачем ты это сделала, сестренка?

Она гладила его руку, а сама не могла сдержать слез.

— Все равно нельзя так, Андрей...

— А как же с ними еще? — вскипел он.

— Мы не такие, как они. Мы же советские...

Зима. Деревня. Андрей в распахнутом полушубке, с автоматом через плечо, еще разгоряченный боем, вдруг словно спотыкается, завидя у одного из домов стайку ребятишек. Идет к ним, чуть прихрамывая. Идет все медленней, вглядываясь в исхудавшие детские лица.

С надеждой смотрит на него женщина, вышедшая из землянки.

Старик приложил руку к глазам козырьком: может, сын?

Подходит малыш, смотрит большими печальными глазами:

— Дядя, подержи меня на ручках...

Андрей подхватил его:

— Ты не Василь?

— Не... — отвечает малыш, прижавшись к его шее.— Я Сашка...

Один малыш выходит из-за спины девочки. Смотрит огромными светлыми глазами:

— Я Василек...

И делает робкий шаг навстречу:

— Ты мой папа?

Андрей замер. Берет и его на руки. Тот неожиданно зарывается лицом в отворот полушубка. Потом оборачивается к дому и кричит:

— Мама, татка пришел!

Женщина, спотыкаясь, бежала к ним от землянки.

У Андрея опустились руки.

Она схватила сына, крепко прижала к себе:

— Это не папка, Василь. Это не твой папка. — И, не сдержав слез, укоризненно бросила Андрею. — Что же это вы, зачем это делаете?

Тот стоит растерянный, виноватый. Притихли дети.

— Наш папка летчик, — плача, успокаивает сына женщина, — а дядя — партизан.

Костры на лесной поляне. Ветер гуляет в верхушках елей. Люди, запрокинув головы, всматриваются в мглистое небо. Вслушиваются в далекий еще рокот мотора. И, вдруг, там, за лесом, раздались громы, в небо потянулись огненные пунктиры, за черными вершинами елей небо стало багровым. И в этом небе вспыхнул маленький огонек, заметался среди трассирующих смертей и повернул обратно, на восток.

— Подбили, гады! — закричал Генка.

— Черт! — Макар двинул в сторону леса, приказав Генке: — Скажи всем, чтоб искали. Все вокруг осмотреть! И костры, костры загасите.

Андрей вышел на опушку, перед ним раскинулось поле с одинокой сосной посредине. Андрей пригляделся, снял с плеч автомат и пошел к ней. В переплетении ветвей вдруг разглядел парашют, лицо, выглядывающее из-за вспоротого шелка, ствол направленного на него пистолета.

— Спрячь самопал,— хмуро приказал Андрей. — Ты что, нарочно сюда?

Парашютист молча держал Андрея под прицелом.

Андрей лез вверх, подтягиваясь на сучьях. Рука вела пистолет за ним.

Он добрался до парашюта и начал обрезать спутанные стропы.

— Осторожней,— попросил девичий голос. — Зарежешь еще ненароком.

— Ух ты... — Андрей от удивления чуть не свалился. Наконец, освободив небесного гостя, швырнул на землю парашют. — Спускайся...

И полез вниз.

— Я боюсь! — парашютистка крепко держалась за сучья и не трогалась с места.

— А оттуда не боялась? — Андрей показал наверх, снова зло поднялся к ней, протянул руку. — Держись!

Парашютистка обхватила его за шею, повисла на нем. Андрей с живой ношей за спиной медленно начал спускаться.

— Только со мной такое и бывает,— звенел над ухом Андрея веселый голос,— одно дерево в поле, и нате вам, приехали... Сказать кому — не поверят.

На земле Андрей облегченно вздохнул, распрямил плечи — его «ноша» не удержалась, хлопнулась на снег.

— Ну, подними!

Он отвернулся.

— Подними, тебе говорят!

— Тише ты, дура! — он наклонился, подхватил парашютистку под мышки, рывком поднял с земли и на секунду замер, забыв отпустить ее. На него смотрели ласковые озорные глаза, кудрявая прядь выбивалась из-под шлема, чуть улыбались пухлые губы.

— Долго еще обнимать будешь? — полюбопытствовала девушка. — Так и замерзнем, стоя? Или фрицев дождемся?

Лай собак слышался совсем близко.

— Нужна ты,— Андрей опустил девушку, стал срывать парашют.

Она уверенно пошла вперед. Андрей сзади.

— А ты ничего, вежливый, — обернулась с насмешливой улыбкой Татьяна.

Завывая, кружит метель по лесу, притихшему партизанскому лагерю. Не спят часовые, словно призраки бодрствуют на близких и дальних подступах. Не спит за лесом враг, боится ночи. Вспыхивают где-то ракеты...

В тесной землянке Татьяна выключила рацию, сняла наушники. Зябко обняла руками плечи. Потом улеглась на нарах рядом с Надей. Та лежала под тулупом с открытыми глазами.

— Дай от тебя согреюсь. Чего не спишь?

— Не спится что-то. Да и скоро вставать. С Мохначом в Высочаны идем, в гарнизон.

— Ой, как я замерзла... Не боишься идти?

— Привыкла.

— А я боюсь. К немцам попасть боюсь. Холода боюсь, жары... Боли боюсь... Один раз с велосипеда упала, колено зашибла, ревела, как белуга. А сюда когда направили, папа

обнял, он всегда меня жалел. Догадался, что меня за линию фронта. А мама не знает. Я ведь у них одна...

Татьяна задумалась.

— А нас семеро, — сказала Надя. — Только я их намного старше. Как они там без меня... На, возьми, зима еще долгая, — Надя протянула Тане овчинную душегрейку.

— Ой, какая теплая, как печка. Спасибо, Надюша, — Таня надела овчинку, удобно прислонилась к стене.

Надя тихонько запела, Таня поддержала ее.

Но вдруг, оборвав песню, сказала грустно и серьезно:

— Ничего еще не было... Вдруг убьют... Меня не станет... А все останется?.. Мне кажется, тогда ничего не будет. Жалко... Жалко, что любви не было, настоящей...

— А я жду не дождусь рассвета, — тихо призналась Надя, — как подумаю, что утром его встречу...

— А он знает?

Надя отрицательно покачала головой.

— Ну и дура. Любовь не болезнь, ее прятать не надо, — заявила Татьяна.

Снова помолчала. За стенами землянки свистел ветер.

— Слушай, Надюшка, — Таня тряхнула головой, словно отогнала грусть. — Ты Андрея Хмару хорошо знаешь?.. Когда с дерева меня снимал, я сразу почувствовала — судьба! Глаз с меня не сводит. Только хмурый какой-то. Хмара... — Таня засмеялась.

Надя замерла. Отвернулась, натянула повыше на себя тулуп.

— Ты что? Спать? — удивилась Татьяна.

— Я?.. — голос из-под тулупа прозвучал растерянно,— сплю...

Надя стирала в огромном деревянном чане. Вокруг нее на веревках, натянутых между деревьями, висели мужские рубашки, гимнастерки, белье... Молодой партизан выплеснул в чан ведро кипятку и удивленно воскликнул:

— Смотри ты!

Надя подняла голову. Сквозь пар воды увидела пленных, за ними Андрея с партизанами. Позади Генка тянул за собой на веревке козла.

В лагере возвращающихся встречали, как всегда, весело. Из землянки вышел командир Платон Мажейко. Но его обогнала Татьяна, бросилась к Андрею... У Нади бессильно опустились руки, и мокрая рубаха упала на землю. Подняв ее, бросила в чан и начала ожесточенно стирать...

Платон приказал:

— Пленных в штаб. — Увидев козла, спросил: — А это что за трофей?

Генка выпятил грудь:

— Ребятишкам, товарищ командир. Козье молоко самое полезное.

Платон согласно кивнул головой:

— Что верно, то верно... Только вот, Геннадий, как доить будешь, а?

— Обыкновенно...

— Если сумеешь, к награде представлю,— серьезно пообещал Платон.

Партизаны зашлись от смеха.

Генка растерянно оглядывался, не понимая в чем дело.

— Это ж козел!

— Генка, дай молочка!

Кто-то нацепил на козла автомат, кто-то санитарную сумку...

— Постойте, у меня медаль немецкая есть...

Хохот оборвался так же неожиданно, как и начался.

К лагерю подошла группа партизан. Несли раненого Макара. Генка кинулся к ним, вглядываясь в лица:

— А дядь Паша где?

— Нету уже больше Паши, Гена, отгуляла душа...

Была та пора весны, когда на деревьях распускаются листья, когда кажется, что роща окутана зеленым туманом. Молодые березы сбежались над малой лесной речкой. Таня разделась и, пугливо оглянувшись, нырнула в ивняк, густо росший над водой. Окунулась, тихо ойкнула и поплыла стремительно вразмашку, саженками. Выкупавшись, порылась в вещмешке, достала белое платье.

Уже в платье, рассматривая себя в крошечном зеркальце, улыбнулась:

— Разрешите вас пригласить на вальс?

Вскинула руку на плечо воображаемому партнеру, закружилась среди березовых стволов, подпевая себе. Замерла, увидев человека невдалеке, осторожно подошла.

Андрей ножом выковыривал из ствола березы осколок мины. Вытащил, отшвырнул в сторону. Достал из кармана краюху хлеба, выбрал мякиш, аккуратно заклеил рану на стволе. Стер сок, бережно и ласково погладил шелковый ствол. Печальным и нежным было его небритое, осунувшееся лицо. Тоненькая березка трепетала листками-копеечками, в шум листвы, вплеталось тонкое пение берестянки.

Татьяна изумленно смотрела на Андрея. Она впервые увидела этого мрачного, нелюдимого человека таким размягченным и нежным.

Неслышно ступая босыми ногами по траве, подошла ближе.

— А у меня сегодня день рождения.

Андрей обернулся, как на крик, и увидел ее в белом платье, просвеченную солнцем, тонкую. Капельки воды задержались на завитках волос.

Татьяна смотрела на него, восхищенно раскрыв глаза.

Андрей не выдержал и первым отвел глаза.

— Поздравляю, — еле выдавил он.

— Потанцуй со мной, — попросила девушка и шагнула к нему.

Он стоял, бессильно опустив руки.

— Ну!..

Он стоял по-прежнему пень пнем.

Тогда она сама обняла его, закружила, он тут же наступил ей на босую ногу. Таня ойкнула, отпустила Андрея и, отвернувшись, засмеялась...

Послышался рев мотора.

Андрей посмотрел вверх.

Из-за леса вынырнул на малой высоте «мессер», пошел, казалось, прямо на них.

— Ложись! — крикнул Андрей.

А Татьяна, сорвавшись с места, выскочила на поляну, закричала:

— Стреляй, фашист! Бей! Бей! Вот она я! Вот она!

Очередь с неба вспорола землю рядом, но она не обратила внимания.

Андрей бросился к Татьяне, подхватил ее на руки и нырнул в заросли, прижал к земле.

Таня билась, вырывалась и кричала:

— Бей, бей, стервятник!

— Таня! Таня... Сумашедшая, ты что? Таня...

Она постепенно успокаивалась. Вздохнув откинула голову и посмотрела прямо в глаза Андрею.

— Пусти... Медведь...

И вдруг засмеялась.

— Спятила? — спросил Андрей.

— Спятила, — серьезно ответила она. Присела и, приведя в порядок волосы, повторила уже другим тоном, словно про себя: — Спятила... — и неожиданно обняла его. — Сегодня мой день.

Сквозь крылья и лопасть винта, приземлившегося У-2 виднелась шеренга партизан. Было у них настоящее знамя, и строй держали они как настоящие солдаты, вот только новенькие настоящие ордена и медали сверкали на ватниках, немецких френчах, стареньких пиджаках и полуистертых красноармейских гимнастерках. И звучали над солнечной поляной торжественные и гордые слова:

— Служу Советскому Союзу!

Генка подставил неширокую мальчишескую грудь под новенькую медаль, которую прицепил ему прилетевший майор. Потом командир пожал Генке руку, и парень вернулся в строй.

Позади партизанского строя не спеша продвигался козел. На шее у него перезванивал целый ворох фашистских крестов и медалей. Козел нашел Генку и боднул его в спину раз, другой.

Генка незаметно пнул его ногой.

Козел обиделся и невесело пошел вдоль строя. Потом заметил в стороне грубо сколоченный стол, с которого свисала трофейная

немецкая карта. Козел не спеша направился к столу, потянул на себя карту и начал ее меланхолично жевать. Первым это заметил Платон Мажейко. Бросился спасать карту, на ходу вытаскивая пистолет из кобуры.

— Стой, сволочь рогатая!

Все невольно обернулись и увидели «диверсию».

Генка выскочил из строя и бросился к своему рогатому другу.

Он оказался возле козла раньше и потянул за карту:

— Ну, отдай, слышь, отдай...

Но козел, тая обиду, упрямо тянул карту к себе...

— Отойди! — крикнул Платон Генке. — Козлиный поводырь!

— Нельзя его, Платон Кириллович,— Генка прикрыл собой козла от командирского пистолета.

Улыбался майор. Похохатывали партизаны. Хмара подошел к Платону:

— Не тронь его. Пусть Гитлера переживет.

Платон, засовывая пистолет обратно в кобуру, мрачно пообещал Генке:

— Еще раз попадется мне эта рогатина, с живого шкуру спущу, понял?

— С кого?

— С обоих,— отрезал Платон.

Надя присела на конец лавки в землянке и недоуменно смотрела на командира. А тот ставил перед ней банки с немецкой тушенкой, положил брус сала в грубой холстине, хлеб...

— Вот еще соль... Бери все, пригодится, видно, — Платон старался смотреть в сторону. Сел рядом, взял ее руку в свою. — Беда, Надежда, беда... Пойдешь в Криницы...

— В Криницы? — Надя тревожно посмотрела на него.— Домой?

— Нету больше твоего дома, — глухо сказал Платон. — Каратели там прошли. Сожгли Криницы...

Девушка не заплакала. Сидела, не двигаясь, только огромные сухие глаза на обескровленном лице говорили о том, что она живая.

— Надо идти, Надюша, — тихо сказал Платон.

— Надо идти... — машинально повторила она.

И не двигалась с места.

В березняке, на берегу речки Андрей и Таня. Надя видит их и останавливается на секунду. Стоит и смотрит, но в ней, далекой в своем горе от этих двух, нет ни зависти, ни ревности. Попрощаться хотела, но, видно, не стоит мешать... Молча проходит мимо, стараясь не смотреть в ту сторону, где весна и любовь. Только, кажется, больше ссутулилась и стала еще меньше ростом...

Татьяна тоже заметила уходящую Надю.

— Сохнет все по тебе...

— Кто? — не понял Андрей.

— Надька...

Андрей оглянулся, но Нади уже не было видно.

Он сказал:

— Не надо о ней так... Она мне, как сестра... Я ей жизнью обязан.

Татьяна сняла руки с его плеч:

— Все мы кому-то обязаны... И нам кто-то обязан... — И ласково провела ладонью по его лицу. — Какой ты еще молодой, Андрюша...

А он не заметил новой перемены в ее голосе. Упал на землю, раскинул руки:

— И я тебе обязан, Таня... Жить захотелось...

— Ты до войны кем был? — неожиданно спросила Таня.

— Школу кончил, училище танковое, начал служить.

— А я думала учителем или еще кем-то...

— Почему?

— В душе копаешься, себя растравляешь... Словно у тебя три жизни в запасе...

Она затихла и вновь надрывно, с тоской спросила:

— Андрей, неужели ты не понимаешь, не чувствуешь, что завтра все может кончится?

— Скоро все кончится. Наши под Гомелем. Найдем Василька и будем всегда вместе.

Татьяна улыбнулась печально и насмешливо:

— Как у тебя все просто, — она перебирала рукой его волосы, — будем вместе, найдем мальчика, он станет сыном... А если не найдем? Если не станет? А если завтра меня убьют?

— У нас будет трое, мальчик, девочка и еще мальчик...

— С тобой невозможно серьезно разговаривать... — Татьяна положила голову ему на плечо. — Ты совсем мальчишка...

И она задумалась о чем-то своем, не очень веселом...

— Смотри, — сказал Андрей. — Вон гуси летят...

И они посмотрели в небо.

В небе летели серые гуси, возвращались на родину.

Еще дымились руины, переплела многие здания колючая проволока, угрожающе предупреждали немецкие надписи, еще во всем городе чувствовался недавний ужас оккупации...

Андрей шел мимо развалин, мимо торчащих из руин ржавых железных балок, мимо очереди за водой, мимо слепого старика на углу, который, вытянув руки, спрашивал:

— Вы не военный?.. Вы сына моего, Ваню Гречихо, не встречали?.. Вы не военный? Вы сына моего...

Навстречу Андрею с песней вышла колонна отправляющихся на фронт солдат в новенькой форме, молодых, бравых... Он проводил их взглядом, с завистью проводил, а когда колонна прошла, увидел множество детей среди развалин.

Андрей шагнул к ним.

Кипели над кострами здоровенные котлы Ребятишки на кирпичиках, как на стульях, сидели вокруг и с удовольствием ели из котелков, алюминиевых мисок, а один даже из каски...

— Кому добавки, подходи, — не стесняйся! — звал усталый партизан. — А то расти не будете.

Ребята не заставляли себя долго ждать, подставляли под черпак свои посудины. В сторонке седая женщина в пенсне спрашивала Андрея:

— ...Вы только имя его знаете?

— Только имя.

— Василек, Василий? — переспросила женщина.

— Ему пятый год пошел... — добавил Андрей.

— Нет, не попадался... — сказала женщина. — А вы в том городке его искали?

— Искал... — Андрей достал пачку папирос, но закурить не решался, спросил, показав глазами на детей. — А вы с ними всю войну вместе?

Женщина посмотрела мимо него:

— Да, всю войну... всю войну с детдомом. Старших немцы куда-то увезли... Мы с малышами от голода б умерли, когда б не люди. Вот гляжу теперь и думаю, если хоть из одного вырастет плохой человек... Несправедливо это будет...

Андрей шел по улице мимо подвала с вывеской «Главпочтамт», у которого царило оживление, мимо людей, разбиравших развалины, мимо очереди у хлебного ларька. Его обогнала «эмка», но он не обратил на нее внимания. Машина остановилась.

— Андрей!

Из машины выскочила Таня, бросилась навстречу.

— Где ты пропадал? Я тебя ищу, ищу...

— В деревню ездил, думал там Василька найду.

Таня вдруг обхватила его за плечи и сквозь слезы проговорила:

— Как ты мог... Еще чуть-чуть, и мы бы не встретились... Подожди меня!

Побежала к машине, что-то сказала вышедшему навстречу ей капитану, сверила с ним часы и обратно к Андрею.

— Что случилось, Таня?

— Потом, потом, Андрюша, — схватила его под руку, возбужденно говорила: — У меня времени мало, пойдем куда-нибудь...

— В чем дело? Скажи ты...

— Идем, идем, не спрашивай... Ну, не нашел Василька?.. Ой, а мне девчонки сегодня

такую песню переписали! — она запела, таща Андрея за собой.

Сквозь огонь костра виднелось синеющее озерцо, окаймленное молодыми стройными сосенками.

Силуэты двоих, прижавшихся друг к другу, слились в одно целое за струями горячего воздуха, пламенем и синим дымом.

Встрепенулись и замерли ромашки на поляне.

Кукушка сулила кому-то долгие годы.

Татьяна оторвалась от Андрея, села, закрыв глаза. Она улыбалась, а из-под ресниц текли слезы, Андрей встревоженно смотрел на нее.

— Что с тобой, Таня?

Татьяна ответила не сразу. Посмотрела на него горько и грустно:

— Сегодня ночью меня забросят в Восточную Пруссию. В этот раз с дерева меня могут снять эсэсовцы.

Андрей растерянно смотрел на нее:

— Как же так?.. Почему ты?..

— Я проститься с тобой, Андрюша, хочу, — помолчав, добавила: — Насовсем проститься.

— Погоди, Таня, погоди... Ты говоришь, говоришь, а я понять не могу ничего...

— Спасибо тебе, Андрюша. Мне теперь, если что, и помирать легче — все было. И любовь была.

Она на секунду опять стала недавней Татьяной, нежно провела ладонью по его щеке, ласково улыбнулась:

— Ну, Андрюша... Нам ли жить в печали?.. Будь счастлив...

— Таня! Мы ведь говорили: всю жизнь вместе, навсегда.

Она стремительно повернулась к Андрею. Глаза дерзкие и отчаянные, точь-в-точь, как при первой встрече, когда снял он ее с дерева.

Говорила жестко, враждебно, и не понять было, кому старалась сделать больно — ему или себе...

— Это ты говорил, Андрей, женимся, детей много будет... Не будет этого, Андрюша. Ничего не будет. Я за тебя выходить не обещала. И не мучайся — сама пришла к тебе, сама ухожу. Ты ни в чем не виноват.

Андрей, ошеломленный, схватил ее за плечи.

— Таня!

Таня решительно встала.

— Прощай...

Собиралась еще что-то сказать, но отвернулась и бросилась за деревья.

— Таня!

Навсегда останется в памяти знаменитый парад в разрушенном Минске... Торжественно шагали отряды народных мстителей. Кинооператоры запечатлели этот волнующий момент, и даже козел, увешанный фашистскими наградами, попал в кадр.

Шел Андрей Хмара. Рядом шагал Платон Мажейко.

— Эх, жаль, Нади нет. Ей бы тоже положено быть тут... — сказал Платон Андрею. — Ничего не слыхал о ней?

Андрей молча покачал головой.

Могучее «Ура-а-а!» прокатилось над колонной.

Шли победители.

Андрей пробирался среди развалин туда, где когда-то был его дом. За бесформенными грудами кирпича, пустыми оконными проемами, за остатками обнаженных стен стояла его березка.

Как вспышка, как удар, возник снова детский крик, всплыло видение жены с дочерью на руках...

Березка все-таки пережила войну, подросла немного, только теперь черным стал ее ствол, и лишь молодая листва была праздником, чудом жизни среди мертвой разрухи. Андрей шел к своему деревцу. Вдруг что-то тускло блеснуло среди разбитого кирпича. Он наклонился, поднял никелированный звонок от детского велосипеда. Звонок мелодично прозвенел.

Андрей еще раз окинул взглядом пепелище и пошел через развалины, поросшие бурьяном, через сосняк...

— Эй, товарищ! — позвал мужской голос.

Андрей оглянулся.

Поодаль стоял человек в гражданском костюме, пустой рукав заправлен в карман пиджака. Человек держал кисет и тоненькую пачку аккуратно нарезанных газетных листков.

— ...Товарищ, помоги, не наловчился еще...

Андрей смотрел во все глаза на... Макара Журавля.

И тот узнал. Бросились друг к другу. Обнялись и не скоро разомкнули руки.

Макар слезу смахнул и устыдился этой слезы:

— Старею, брат... — протянул газетные листки, — сверни-ка.

Андрей протянул ему пачку папирос.

— Нет, ты мне из махры помоги свернуть. Слабых душа не принимает.

Закурили, помолчали, разглядывая друг друга.

— Своих не нашел? — спросил Макар. — Может живы?

— ...Вот нашел только это... — Андрей вытащил из кармана звонок. И тоненький голосок его прозвучал печально и пугливо. — В мае перед самой войной дочушка родилась... Соседи велосипед подарили... Зачем, говорю, велосипед? Вырастет, говорят, ваша Катька, быстро вырастет... — Андрей больше не мог говорить.

— Выходит мне, детдомовцу, легче — никого искать не надо... До войны жениться не успел, — Макар горько улыбнулся. — А теперь из меня жених никудышный...

Макар не спеша докурил, погасил самокрутку, спросил:

— Что думаешь делать, Андрюша?

Андрей пожал плечами.

— На завод пойдешь?

— Какой завод? — равнодушно сказал Андрей.

— Автомобильный приказано строить, — Макар обвел рукой вокруг. — Вот здесь... Я сейчас и за директора, и за парторга завода.

— Мне все равно.

— Значит, договорились... — Макар достал из планшетки серый блокнот, карандаш. — Ну-ка, придержи...

Андрей придерживал блокнот, в котором Макар четким крупным почерком выводил:

Приказ № 1
по Минскому автомобильному заводу
тов. Хмару Андрея...

— Как тебя по батюшке?

— Григорьевич...

— Так и запишем... Хмару Андрея Григорьевича зачислить рабочим... Или, может, начальником назначить?

— Нет уж, командовать некем, — пошутил Андрей.

— Почему некем? — сказал Макар. — Строить будем со своими, с партизанами. Вместе воевали, вместе будем строить. Других кадров пока нет. Начинаем с завтрашнего дня, Андрюша...

Ожил, преобразился пустырь на окраине города.

Вокруг кипела работа. Люди рыли землянки, сколачивали бараки, натягивали между сосен палатки.

Поднялись повыше стены недостроенных из-за войны цехов, рыли фундаменты под новые... Мимо всей этой кипучей, рабочей суголоки пробиралась тощая лошадка, таща за собой повозку.

На повозке — огромная бочка, на бочке — Генка.

К нему со всех сторон потянулись люди с котелками, фляжками:

— Вода!

— Налетай, братцы!

— Пей, Андрей! — Генка налил Андрею полный котелок.

Осеннее солнце палило не так жарко, но разгоряченные работой все пили с удовольствием. Генка отошел от бочки, прошел в сторону землянки, неся перед собой полную немецкую каску воды. Поставил ее перед козлом, привязанным к дереву, вздохнул:

— Пей, друг, бородатый. Отвязал бы я тебя, дал бы побегать, так ведь съедят мазурики, рогов не оставят.

Макар шел по расчищенной части улицы. Остановился перед остатком стены, исписанной мелом, угольками: «Живем на Немиге, 3,

квартила 3. Сысоевы», «Опанского 23, кв. 1. Дорошевич», «Коммунарский пер. 6. Михалюта».

Макар поднял с пепелища уголек, дописал внизу: «Живу на автозаводе. Макар Журавель». И горько сам себе усмехнулся — никто не отзовется...

Хотел было уйти, но обратил внимание еще на одну надпись: «Лесная, 5. А. Ф. Высоцкая»...

— Лесная, пять, — повторил Макар. — Высоцкая... Это же Аня. Анна Федоровна.

Молоко лилось в самодельную кружку. Анна Федоровна пододвинула кружку поближе к Макару.

— Пей, Макар, Знала бы, что такой гость, покрепче чего припасла, — она улыбалась слабой улыбкой, но и эта улыбка вмиг преобразила ее милое лицо. — Вот лепешку бери...

Он отпил молоко, оглядывая выгороженную из подвала чистенькую комнатку, единственное украшение которой составляла вырезанная из «Огонька» и приколоченная к стене репродукция Айвазовского.

Оба молчали, и только чье-то невнятное бормотание за дощатой перегородкой нарушало тишину.

— Гляжу я на тебя, Макар, и не верится. Неужели это ты снимал у нас угол до войны?.. Маме моей ты очень нравился... Подкармливала тебя, бедного студентика... Жалела, что ты ушел от нас, когда я вышла замуж...

— Больше никого из твоих не осталось? — спросил Макар.

— Никого... Мама с больными ногами не могла уйти с нами, а когда немцы завернули нас обратно в город, я сразу домой... А дома нет, одна стена... Я на почтамте работаю, как раз в отделе «До востребования», все гляжу, может, фамилия на письме кого из довоенных знакомых... Ни разу не попадалось. Только в сентябре сама получила извещение... Семнадцатого сентября...

— Какое извещение? — спросил Макар.

— Что Саня мой погиб смертью храбрых... Ты его помнишь?

— Помню...

— Сына хотел. Не доносила я сына... В облаву попала... Немец сапогом по животу...

Она закрыла лицо руками и низко склонилась над столом.

— Как же дальше жить с такой памятью, Макар?

Он ничего не ответил.

Еще не было цеха. Под открытым небом на голой утрамбованной земле стоят несколько станков, тали свисают с ржавых тавровых балок, торчащих из остатков кирпичных стен. От движка тянутся кабели.

Посреди этого «цеха» отремонтированные танки. К ним идет группа людей: Макар, майор, танкисты в комбинезонах. Навстречу вышел Андрей.

— Привет, мастер, — улыбнулся Макар. — Сдавай боевую продукцию.

В разговор вступил пожилой рабочий:

— Написать бы, в Берлин придут, пусть знают фрицы от кого подарок.

— И верно, — согласился Макар. — Так и напишем: «Даешь Берлин! Минский автомобильный — гвардейцам». Согласны, товарищ майор?

— Завод... — Улыбнулся майор. — Артель тележная. Да и продукцию проверить бы надо.

Андрея передернуло от этих слов.

— Артель, говоришь? Попробуем, Макар Петрович?

Тот согласно кивнул головой.

— Слышь, браток, дай футляр, — попросил Андрей у танкиста, поймал на лету шлем, вскочил на броню.

Макар настороженно глядел вслед.

Танк, взревев, крутнулся на месте и пошел к дальнему краю пустыря, где громоздилась разбитая немецкая техника — ее стаскивали в ту пору на переплав из лесов и с полей. Танк развернул пушку назад и налетел на то, что еще совсем недавно было смертоносным оружием фашистской армии, круша, давя и вжимая в землю все, что только ни попадалось у него на пути.

— С ума сошел! Изуродует машину!.. Андрей, назад. Назад, говорю! — кричал Макар, будто Андрей мог его услышать.

Танк, отшвырнув разбитую пушку, развернулся, подлетел к тому месту, где стояла комиссия, и, крутнувшись, замер. Шлейф пыли затянул все. Из пыльного облака возник Андрей, сдернул шлем, зло усмехнулся майору:

— Ну, как техника, военпред? — и устало присел на бревно.

— Спасибо, браток, — военпред сочувственно посмотрел на него, добавил потихоньку:

— Довоюем за тебя...

Комиссия возилась около танков, пробовали моторы.

Макар подошел к Андрею, протянул кисет:

— Кури... — помолчав, спросил: — Болит?

— Загорал бы я тут с вами иначе... — насупился Андрей.

Макар усмехнулся:

— Не пойму я тебя, Андрей... Смурной какой-то, живешь, как в тумане. Вроде и не радует тебя ничего...

— А чему радоваться? — огрызнулся тот.

— Мало ли чему... Война на исходе, скоро победа. Мы живые... А сейчас, считай, завод родился. Продукцию сдали.

— Мне бы в эту продукцию да на фронт... Не рассчитался я...

— Полного расчета, Андрюша, не будет, пока хоть один из нас живым будет и один из тех, фашистов... Я, может быть, тоже хотел бы получить сполна. Другой раз подумаешь, землю грызть охота, да только нельзя одной злобой жить...

— Ишь ты, вычитываешь! Как батюшка на святой день... Ты, часом, не из духовных? — огрызнулся Андрей.

— Нет, я из душевных, — улыбнулся своей шутке Макар. — Смотрю, как согнуло тебя, самому горше становится... У всех теперь беда есть.

— А меня другие не касаются. У меня своя.

— Ишь ты, у него своя! — Макар зло отшвырнул окурок. — А когда Надька вытаскивала тебя полутрупом от фашистов, когда врачиха детей сиротила, чтоб тебя, сукиного сына, от смерти спасти, они про свое думали?..

Андрея словно взрывом подбросило с бревна, он сгреб Макара за ворот кителя. Тот отбросил его, сплюнул. Андрей опомнился, обмяк весь.

— Прыгаешь со своей бедой, как ерш на сковородке, а про тех, кто горе твое делил, забыл уже? Надю, например? Сестренка, сестренка... А у сестренки семью сожгли, одна где-то мотается... За что только любила тебя, дурака...

— Любила? — грустно удивился Андрей.

Хотел еще что-то сказать, но Макар перебил:

— Молчи, опять хреновину брякнешь!.. Любила!.. Пока ты с Татьяной валандался.

Андрей сник, вновь присел на бревно:

— Татьяна... Что Татьяна... Несерьезно все вышло... Так, пыль...

Макар помягчел, сказал по-доброму, как несмысленышу:

— Это правда, Андрей, все-то у тебя пыль... Пылишь много...

Потрепанная трехтонка остановилась возле того, что когда-то было деревней Криницы: черные трубы печей, обгорелые остовы хат, пепел. За пепелищем виднелась крыша кое-как слаженной землянки. Возле нее две девочки, одетые в тряпье, возились с куклами — тряпичными и одетыми также в тряпье. Навстречу Андрею из землянки вышел мальчуган.

— Вам кого?

— Мне Надежду Сташенок, знаешь такую?

— Это наша мамка.

— Мамка?

— Наших каратели пожгли, теперь она мамка... За бульбой пошла...

— Тебя как зовут?

— Петром. А они — Зоя и Люда.

Петя скрылся за землянкой, потом снова появился с недоделанным ящиком и стал обухом загонять в него ржавые гвозди.

Андрей снял с плеча вещмешок, присел.

Девчонки не сводили с него глаз. Спросил у Пети:

— Что это ты мастеришь?

Тот озабоченно сказал:

— Птицам жить негде...

Андрей с тоской смотрел на пепелища вокруг, слушая голос мальчика:

— ...Раньше у нас много птиц жило. Теперь мы одни... Председательша обещала к зимним холодам нас к себе забрать, в Селище...

И тогда Андрей увидел незнакомую женщину в потертом ватнике, в черном платке, надвинутом на самые брови. Она стояла, молча смотрела на него, держа в руках кошелку с картошкой.

Андрей поднялся, вгляделся:

— Надя?

Что-то, похожее на улыбку, мелькнуло на ее бескровном, с запавшими глазами лице.

— Андрюша... — тихо сказала она.

В сумерках, особенно мрачных здесь, в землянке, Андрей продел жгут сквозь половину картофелины, достал из вещмешка бутылку с керосином, опустил туда жгут. Зажег спичку, поднес ее к коптилке. Неровное пламя выхватывало из темноты детские лица, следящие за ним, как за волшебником, пламя окрепло и чуть высветило низко нависший дощатый потолок, сквозь который виднелись корни дерна, грубосколоченный ящик вместо стола, доски возле стен на деревянных чурках, заполненные тряпьем, — постели.

Дети молча смотрели на коптящее пламя. Андрей достал из вещмешка кирпич хлеба, соль в газете, несколько кусков сахара и две банки рыбных консервов.

— Все вроде,— он вывернул мешок наизнанку, усмехнулся.

Дети не проронили ни слова, но глазенки их заблестели. Андрей достал нож, начал резать хлеб.

Вошла Надя, неся чугунок с дымящейся картошкой в мундирах:

— Ой, Андрюша, сколько всего...

При тусклом свете коптилки ели дети. Ели так, словно не были голодными, словно каждый день на столе был хлеб, соль, сахар... Ели молча, неторопливо, знали настоящую цену этому хлебу... Их глаза были серьезны, они не отрывались от крохотного пламени, глаза много переживших людей на исхудавших детских лицах...

Андрей отвел взгляд от ребятишек, словно почувствовал себя виноватым за такую их жизнь... Перед ним мелькали Надины руки. Она очищала картофель, раскладывая его детям.

— Сама почему не ешь? — тихо спросил Андрей.

— Не хочется, Андрей,— так же тихо ответила Надя. На улице застучал дождь, но ребята даже внимания не обратили.

— Не страшно вам тут? — Андрей достал папиросу, наклонился и прикурил от коптилки.

— Кого нам бояться? Одни тут...

Сытые ребятишки раззевались, сразу осоловели. Они вылезли из-за ящика, тихо улеглись на доски. Надя прикрыла их, чем могла, а они, засыпая, продолжали смотреть на огонек.

Во дворе бушевал ливень, Надя села напротив:

— Ну, расскажи, Андрюша, как ты живешь, как наши?

Совсем рядом он увидел опущенные уголки губ, глаза, в которых, казалось, навек застыло горе, короткие, небрежно подстриженные волосы...

Она заметила его взгляд, застенчиво улыбнулась:

— Это Петя меня подстригал...

— Ты куда пропала?

— Через блокаду не смогла в отряд вернуться.

— А потом не искала?

Надя подняла на него глаза, посмотрела, влюбленно и укоризненно:

— А зачем?

Андрей отвел взгляд.

Помолчали.

— Вот что, Надюша,— хрипло сказал Андрей. — Выходи за меня...

Она не удивилась. Только улыбка стала невеселой.

— А Таня? — тихо спросила она.

— Таня... — отвел глаза Андрей. И замолчал.

— Погибла?

— Не знаю... — Андрей взял ее руки в свои, — забудем про это, Надюша. Тяжело тебе тут... с малышами...

Надя посмотрела на него внимательно и строго:

— Пожалел?

— Нет, я решил... Пожениться нам надо...

— Пожалел, Андрюша... — вздохнув, сказала серьезно. — Спасибо тебе...

— Не оставлю я вас тут. Со мной в город поедете... Не могу я вас тут одних оставить,— он смутился, — ты не сердись... Поживем, может... слюбимся. Бывает ведь?

— Ты решил... Зачем тебе такая обуза, Андрюша? — голос ее был ласковый, голос женщины, успокаивающей ребенка. — Не успели жениться, а уже трое на руках...

— Четверо их у нас,— Андрей придвинулся к ней. — Я еще должен найти Василька.

При свете керосиновой лампы Петя делал уроки. Надя намылила голову Зое и Лиде. Девчонки стояли по пояс в бочке, визжали, когда мыло попадало в глаза, плескались, а Надя поливала на ребячьи головы из чайника...

Их голоса слышит Андрей, еще с другого конца цеха. Уставший, он возвращается домой с работы, Его «дом», как и множество других,— отгороженный угол в цехе, прикрытый начатой крышей. А в другом конце — гудящие станки с тусклыми лампочками над ними. Андрей отворачивает брезент и входит в «дом».

— Помочь тебе? — спрашивает у Нади, которая вытирает младшую Лиду на топчане.

— Зойку принеси.

Андрей выхватывает девочку из бочки, высоко поднимает и ставит рядом с сестренкой.

— Батя,— поворачивается к нему Петя. — Задачка не получается.

— Сейчас мы ее,— Андрей усаживается напротив, на полати у стены, берет задачник.

— Тридцать седьмой номер,— вздыхает Петя.

Андрей начинает читать, а Петя продолжает:

— Устрой меня учеником токаря, а? Мне в пятом по возрасту положено быть, а я с второклашками...

— Один что ли такой? — спросил Андрей.

— Нет, не один... Смеются надо мной.

— Потерпи, Петя. Поучись. Токарю знаешь как соображать надо... На штангеле вычислять, видел?

— Видел.

— А ты задачку с апельсинами решить не можешь. Вот посмотри, не прибавлять нужно, а отнимать... И получаются твои апельсины.

Андрей вернул Пете задачник. Тот положил его перед собой, обмакнул ручку в бутылку с чернилами.

— Батя, а что такое апельсин?

Ручка капнула, на тетрадке расплылась клякса.

Петя смотрел на Андрея. А тот спал, прислонившись к стенке.

— Тише, девоньки, — уговаривала Зою и Лиду Надя. — Пусть отец поспит...

Макар Петрович заглянул за брезент, тихо позвал:

— Андрей...

— Пришел и уснул сразу, — сказала Надя.

— Буди его, — попросил парторг. — Эшелон с оборудованием прибыл. Надо людей поднимать.

И тотчас, в подтверждение его слов, на улице зазвенел рельс.

Ожил ночной лес. Замелькали электрические и керосиновые фонари. И как в недавнем партизанском прошлом, зазвучали голоса командиров:

— Вторая рота, подъем!

— Донукаловцы, становись!

— Третья рота, за мной!

— Оборудование прибыло!

Из землянок, палаток, низких бараков, из недостроенных цехов выходили в ночь люди.

С грохотом распахивали двери теплушек, отцепляли борта платформ. Здоровенные ящики волокли к краю, опускали их по наклонным мосткам.

— Саша, хлопцы, не удержим...

Рванулись на помощь другие. Подставил плечо Макар Петрович.

— Поберегись, парторг! У тебя запасной руки нет!

Из черного неба ударил дождь.

— Мать твою... Не хватало еще...

— Не сахарный...

И тут со стороны города небо высветилось ракетами. Послышалась пальба. Все удивленно посмотрели туда. А потом обернулись на крик Нади. Она бежала вдоль вагонов.

— Андрюша, хлопчики! По радио передали! По радио! Война кончилась! Победа!

Ее кто-то подхватил, расцеловал. Потом другой, третий. Она сама обнимала и целовала всех на своем пути. Дружное «ура!» покатилось над путями. Взревел паровоз. Кто-то наскоро обмотал паклей палку и, облив керосином, зажег.

— Победа!

Андрей вскочил на платформу и лупил из ракетницы в небо.

— Андрюша!

Внизу стояла Надя. Он прыгнул к ней. Она уткнулась лицом ему в грудь и разрыдалась. Шел дождь. Он гладил ее мокрые волосы:

— Что ты, что ты? Радость же...

— Я от радости... — заливаясь слезами, говорила она.

Рядом в воздух взлетел Макар Петрович, зажав кепку в единственной руке...

...Шел парторг по стройке мимо дымящихся котлов, мимо празднично расположившихся людей, мимо разложенных на газетах нехитрых закусок и наполненных железных кружек, остановился возле танцующих. Шел дальше мимо патефона, который хрипло рассказывал, как «на позицию девушка провожала бойца», мимо одиноко сидящей, плачущей женщины, мимо великой людской радости... Его остановил голос Хмары:

— Макар Петрович, давай с нами!

— Скажи слово, парторг!

— Давай, Макар Петрович!

Андрей помог Макару вскарабкаться на грузовичок с откинутыми бортами.

— Товарищи! — хрипло начал Макар. — Дорогие, товарищи мои... — Голос срывался... Он стоял, не скрывая слез, стоял и ждал, когда вернутся слова.

— Товарищи, — превозмог себя Макар. — Дорогие... С Победой, вас! С самой дорогой нашей Победой!

И снова могучее «ура!». В воздух полетели шапки.

Макар подождал, пока станет тихо:

— Товарищи! Мы с вами начали строить завод. Самый большой в республике завод. Пройдет время, немного его пройдет, и на месте наших землянок и бараков встанут дома нового проспекта. И на этом проспекте будем жить мы и дети наши... Может, дадим ему имя? Как мы его назовем?

Люди молчали, некоторые оглянулись на убогие землянки, приземистые дощатые бараки, и вдруг звонкий мальчишеский голос Петьки объявил:

— Партизанский!

Гармонист раздул меха, остроносый парень — вся грудь в медалях — наяривал в бубен. Образовался лихой круг танцующих. И Андрей Хмара вошел в этот круг. А Генка подскочил к привязанному козлу, сорвал с него ворох фашистских наград и, отрывая их, начал кидать под ноги танцующих. Крепкие ноги в драных ботинках, в разлетающейся кирзе, в портянках, заправленных в галоши, вбивали в землю железные кресты.

Звуки всеобщего веселья едва долетают в сосновый перелесок, смешиваясь с голосами птиц. Андрей сидит на земле, прислонившись к дереву. Задумался глубоко о своем, и невеселые были его думы...

— Андрюша, Андрей! — вдруг слышит он голос Нади.

Она подбегает к нему, но лицо Андрея угрюмое, замкнутое.

— Чего ты кричишь? Ну, ушел, одному побыть хочется.

Надя пытливо всматривается в его лицо, облегченно вздыхает:

— А я подумала, может, случилось что... — мягко и осторожно спрашивает: — Своих вспомнил, да?

Андрей усмехнулся:

— Ревнуешь?

Надя отшатнулась:

— Побойся бога. Что ты говоришь?.. К ним ревновать... Они ж святые, Андрюша... Все, кто погиб, святые... Как у тебя язык повернулся?..

Андрею стало стыдно.

— Прости, сгоряча я...

Она сидела, подобрав коленки к подбородку, прикрыв ноги юбкой. Сказала совсем тихо:

— Я тебя и к Тане не ревную...

Андрей снова вскипел:

— Вот что, Надежда... Что было, быльем поросло! Знала, когда замуж шла! — и добавил глухо, возвращая ей упрек: — Ее, может, тоже в живых нету...

Надя вздрогнула, как от удара, сдерживая слезы, проговорила:

— Спасибо, Андрюша... Вот и замужеством попрекнул... Не любовь у нас, Андрюша...

Андрей опомнился, протянул руку, хотел обнять Надю. Она встала, сказала буднично:

— Дети ужинать ждут...

А на стройке автомобильного завода ширился круг танцующих.

Макар и Анна шли среди расчищенных развалин, по ржавым трамвайным путям.

— Помнишь, я трамвай вела, а ты мне в кабину бросил целую охапку ромашек?

— Да, третий номер, Вокзал — Сторожевка...

Анна улыбнулась, грустно сказала:

— Одни рельсы вот остались. Я иногда иду по ним, иду... Все вспоминаю. Ты очень переживал, когда я вышла замуж?

Макар усмехнулся:

— Нет... Тогда все летчики — герои были. Вне конкуренции. Да и Саня мне нравился. Настоящий парень. Может, врет похоронка?

— Мы с ним и месяца не прожили... Был бы жив — вернулся... А ты так и не женился, Макар?

— Нет, Аннушка, не женился. Знаешь, кажется, целая жизнь прошла, а всего-то пять лет... Ну, ничего. Скоро опять трамвай пустят, если разрешишь, я тебе цветы буду на остановку приносить...

Анна смутилась, ничего не ответила.

Они остановились у полуразрушенного, приспособленного под жилье дома, в котором где только можно ютились люди.

— Вот я и дома, — она подняла на него глаза. — Заходи, я гимнастерку тебе постираю...

— Да я сам управлюсь, Аннушка.

Она перебила:

— Стесняешься, что без руки? Не чужой ты мне, Макар. Все мы, кто выжил, — родные...

В цехе то тут, то там горят костры: стоит холодная зима. У одного из костров трое режутся в карты на перевернутом ящике. Среди них — Генка, ему не очень хочется играть, он поминутно оглядывается, но перед друзьями дрейфить неудобно. Подошел пожилой рабочий, протянул руки к костру. Глянул на картежников.

— Совесть всю проиграли?

— Катись отсюда, дядя совестный, — пригрозил ему чернявый. — А то мы покатим...

Шедший по пролету Хмара задержался возле молодого токаря. Пригляделся к детали, которую тот вытачивал.

— Останови.

Парень остановил станок. Хмара отвел резец, освободил деталь, подбросил ее на ладони и сунул под нос токарю:

— Это что?

— Сами видите, — засопел тот. — Чернильница... У нас в вечерней школе...

— Чернильниц не хватает, — закончил вместо него Андрей. — Может кастрюли начнешь делать? Тоже не хватает...

— Я для себя что ли? — обозлился парень.

— Если бы для себя, духу твоего тут не было б.

К станку подошли картежники:

— Полегче, начальник, — улыбнулся чернявый... — А то командовать некем будет.

— Иди, работай, — коротко сказал ему Андрей.

— Работай, говоришь? А ты сам поработай тут... — он повернулся к Генке. — Покажи, Ген-

ка, товарищу начальнику руки. Не стесняйся, Гена...

Он взял Генкину руку и протянул Хмаре. Рука была грязная, вся в ссадинах.

— У Генки золотые руки, все знают, — объявил чернявый, — а он их тут от железа отодрать не может. Вечером девок погладить нельзя. Ты, начальник, спасибо нам должен сказать, что мы вообще сюда приходим в такую холодину.

Андрей не выдержал, схватил чернявого за грудки:

— Твое счастье, паскуда, что у меня нет оружия. Я б тебя на месте... — он отпустил чернявого.

Надя выключила станок, подбежала к Хмаре.

— Андрей, — Надя повисла на его руке.

— Пошли, — кинул чернявый Генке. — Найдем себе работенку. Мужики везде на вес золота.

Генка стоял растерянный, не знал, как поступить.

— Стой! — яростно повернулся Андрей к Генке. — Никуда не пойдешь!

Тот в ответ только обозлился:

— А кто ты такой? Тоже указчик нашелся.

— Проваливай, мать твою, — тяжело сказал Хмара.

— Пошли, Гена! — звал чернявый. — Чего зря лясы точить.

— Куда ты, Гена, — попыталась остановить его Надя. — Пропадешь без нас.

— Каждая баба учить будет, — оборвал ее чернявый. — Пошли.

И трое двинулись по пролету. Парень, который вытачивал чернильницу, вдруг заложил два пальца в рот и пронзительно свистнул им вслед. Его дружно поддержали. Люди отрывались от работы и пронзительно свистели вслед дезертирам. Те шли, стараясь держаться гордо. Оглушительный свист сопровождал их. Генка опустил голову, стараясь ни на кого не смотреть.

— А мне что делать? — спросил молодой токарь у Хмары.

Тот все еще держал в руках чернильницу.

— После смены доточишь свою чернильницу. Но если двойку из нее выудишь, пойдешь в разнорабочие, ясно?

— Понял, — обрадовался парень.

В цех вошел Генка, хотел незаметно проскользнуть на свое рабочее место.

Андрей заметил его.

— Чего вернулся? — Совесть, может, укусила?

Генка только плечами пожал, уставив глаза в землю. Все ждали, что будет дальше. Генка поднял глаза, посмотрел на Хмару, Надю, остальных.

— А на кого я козла брошу? На вас что ли? Сожрете ведь...

Смех прозвучал как прощение.

На развалинах вокзала разместился духовой оркестр. Сверкают трубы, гремит марш. Медленно подходит товарняк, украшенный зеленью, лозунгами, нарисованными на кумаче и просто на теплушках: «Даешь автомобильный!», «Комсомольцы Могилевщины — автозаводцам Минска!», «Мы из Бреста!», «Мы из Витебска!» «Гомельчане, не подкачай!».

Оркестр заиграл бодрый марш, из теплушек посыпались парни и девушки, с вещмешками, деревянными сундучками, фанерными чемоданами.

— Вот тебе на! — удивился белобрысый парень развалинам,— Столица-а-а...

Андрей Хмара разговаривал с начальником эшелона, молодым хлопцем в очках.

— Специалисты есть среди вас?

— Какие специалисты,— вздохнул парень. — Из деревень в основном. Зато комсомольцы все. Троих в дороге приняли... Говорят, вы посылаете учиться?

— Пошлем, — Андрей вдруг удивленно уставился на крохотную девчушку лет пяти, которая стояла в колонне рядом со всеми. — А это кто?

— Это наша Валя. У Орши подобрали. Никого у нее нет. В общем, дочь отряда. А что, нельзя?

— Можно, почему же,— улыбнулся Хмара.

Колонна шла по улице.

— Андрей!..

На тротуаре стояла Татьяна в шинели, без погон, с распущенными по плечам волосами.

— Андрюша!

— Таня!?

Он рванулся к ней, но потом, словно споткнувшись, остановился. А Татьяна, счастливая, радостная, налетела, затормошила, зацеловала, смеясь и плача.

— Андрей, Андрюша! Живая я, живая! Третий день ищу, в адресное бюро ходила и через штаб пыталась узнать. Думала, уехал куда-нибудь! Представляешь, думала, пропал ты, совсем исчез... Господи, даже не верится, что это ты... Нашелся...

Она говорила это громко, нимало не стесняясь проходивших мимо людей. Андрей с трудом, преодолевая себя, отвел ее руки. Пробормотал:

— Я здесь живу. На автозаводе, строим...

Татьяна смотрела на него удивленно:

— Андрюша, ты не рад?

Он отвел глаза.

— Почему? Ты живая...

Татьяна отстранилась, посмотрела ему в глаза, нахмурилась:

— Не ври, Андрей, ты не умеешь.

Он пожал плечами.

— Я в самом деле рад, Таня. Значит, повезло и на этот раз? — старался говорить спокойно, дружелюбно, просто, как доброй знакомой.

— Не притворяйся... Или ты сердишься на меня за нашу последнюю встречу? Так ведь? — Татьяна прильнула к Андрею, и они пошли по улице. — Милый мой, глупый... А что я могла тогда сказать, Андрюша? Потребовать клятвы верности, чтобы ждал? День за днем, год за годом, да? Я твой характер знаю. Ты прав, я и на этот раз счастливый номер вытянула. А могло быть... А ты, правда, думал, что я тебя забыла, бросила? Да я тебя в жизни никому не отдам, — Татьяна рассмеялась, откровенно радуясь ошеломленному виду Андрея. — Милый...

Андрей, потрясенный, проговорил, с трудом шевеля помертвевшими губами:

— Таня... Что ты наделала, Таня... Если б ты знала...

Она попыталась улыбнуться:

— Что, Андрюша? Что?

Он сказал, словно в омут бросился:

— Семья у меня. Трое детей, жена...

Резкий порыв ветра пронесся по улице, хлестнув по глазам песком. Таня прикрыла лицо руками. Остановились. Андрей заслонил Таню, пытаясь укрыть от ветра, но она отстранила и, протирая глаза платком, сказала:

— Ничего...

Они стояли на тротуаре, в котором сквозь трещины асфальта проросла трава, у полуразрушенной стены, избитой осколками. Кровавыми брызгами проступал кирпич сквозь выщербленную штукатурку. Выл ветер.

Таня справилась с собой и сказала неестественно весело:

— Ну, вот, видишь, значит все хорошо... Спасибо, что сказал правду. А то нынче, знаешь, какие мужчины: все холостые, и все на войну списывают.

Андрей стоял, словно ждал приговора, но сквозь потрясение и жалость к себе, проглядывало в его лице нечто большее: твердость, горькая решимость...

Она смотрела на него, словно ожидая чего-то. Но Андрей молчал.

Татьяна зябко передернула плечами и проговорила тоскливо, каким-то по-особому будничным голосом:

— Холодно. Я пойду, Андрей. Договорилась тут насчет жилья... Как бы не опоздать...

Андрей поднял на нее глаза. С трудом выдавил нелепые и беспомощные слова:

— Вот, получилось...

Татьяна провела ласково по его щеке, улыбнулась, глядя в глаза.

— Хорошо, что мы все-таки встретились, Андрюша, правда?.. Я побежала. Будь счастлив, милый!

Застучали по асфальту кованые каблуки сапожек. Он дернулся, было, вслед, крикнул в отчаянии:

— Таня!

Она обернулась, помахала рукой и побежала вдоль израненных стен, по избитому тротуару. Больше не оглянулась.

И снова мы, только мы, увидели ее глаза,

полные смертельной боли и тоски, как тогда, во время последней встречи с Андреем...

В конце улицы стоял дощатый, тускло освещенный ларек.

Андрей заглянул внутрь. Женщина-продавец в белом фартуке поверх пальто спросила:

— Сколько?

— Водки, — сказал Андрей.

— Знаю, что не молока. — Она налила полстакана, но Андрей глазами показал, чтобы лила дальше. Женщина подвинула ему стакан.

...Он, пошатываясь, шел через пустырь.

— Эх, Андрюша, нам ли жить в печали... Промчался ветер, тучи теребя... Да, тучи теребя... Эх, Андрюша...

Грустно вторил ему ветер. Вдали мелькали огни. Андрей сел на груду кирпича, достал папиросу. Ветер гасил спички одну за другой. К нему подошла худая, грустная дворняжка. Села напротив, стараясь поймать его взгляд. Андрей увидел ее:

— Иди сюда... Не бойся, — пес присел рядом. Андрей погладил его по голове. — Голодный небось... Эх, ты, приблудный... Пойдешь со мной? Пойдешь... У меня все приблудные... Жена... Дети... И сам я... Думаешь, пьяный? Правильно, пьяный... Ты умный пес. Душа у меня, понимаешь, переворачивается... А нельзя. Мне этого никак нельзя... Такие наши дела, Шарик. Тебя ведь Шариком зовут?

Пес доверчиво посмотрел ему в глаза.

Был поздний вечер, когда Андрей подходил к стройке автозавода. В разных концах ее возле палаток, длинных бараков горели костры. Тосковала гармоника. Над цехом вспыхивали молнии сварки, высвечивая поднявшиеся корпуса, верхушки сосенок, фигуры сумерничающих людей.

У догорающего костра сидела Надя с чернявой, остролицей молодухой Полиной.

— Тебе-то что, Надька, ты молодая, красивая, твой если и погуляет — вернется, детишек пожалеет... Да и партийный он, где денется... А мой Ваня, хоть и без ноги, а все норовит, жеребец, вскачь пуститься...

— Не любит? — посочувствовала Надя.

Полина засмеялась:

— Где ты эту любовь видела? Любил бы — женился, а не зыркал по сторонам. Ночью проснусь, плачу, а он хоть бы разок прочухался. Иди, говорю, не мучай зря — смеется только. Деревяшку, говорит, сменю на кожаную ногу, тогда пойду, — Полина помолчала, вздохнула. — Некрасивая я, и всего делов...

— Ты хорошая,— Надя поворошила угли в костре, и сноп искр поднялся в темноту. — И делать все умеешь.

— Умею, Надька, умею все. Только за это на Доску Почета вешают, а не женятся... Завидую я тебе, Надька.

— Завидуешь? — Надя грустно улыбнулась.

— Гляди, твой идет. Андрей, мы тут!

Андрей подошел, устроился у костра.

— Устал? — спросила Надя, глядя на его осунувшееся грустное лицо.

Он не ответил, смотрел на огонь.

— Пойду я,— сказала Полина,— поищу своего гривастого...

Полина исчезла в темноте...

Андрей и Надя сидели молча. Огонь в костре угасал, остались лишь жаркие угли.

— Пойдем домой, Андрюша, голодный небось, — тихо сказала Надя.

— Посидим еще...

— Ну посидим... Тепло нынче.

Снова замолчали. Надя покрутила прутом в углях, они дохнули жаром, но огня уже не получилось.

На пустыре вырастал дом. Первый дом на Партизанском проспекте. Строили его сами рабочие. И холодные, дождливые вечера были им нипочем: при свете костров клали кирпич, месили глину, таскали носилки с раствором...

Еще только поднимался первый этаж, а Макар Петрович явился уже с табличкой для дома.

— Подсобите, хлопцы...

— Ты что, Макар, дома нет, а ты уже с номером?

— Чтобы ты не заблудился,— отшутился парторг.

«Партизанский проспект, 1» — оповестила прикрепленная фанерка с неровными, написанными от руки буквами.

— Позовешь на новоселье, Надюша? — лукаво спросил Макар у жены Хмары, одиноко гревшейся у костра. — Твой Андрей первый на очереди...

— Не нужна мне ваша квартира, — с тихим отчаянием сказала Надя.

— Ты что? Не надоело маяться? — не сразу уловил ее тон парторг.

— Уеду я...

Макар Петрович присел рядом у огня.

— Что случилось, Надежда? Где Андрей?

— В цехе, где ж еще.

— Что же ты, дом строишь, а сама уезжать?

— Уеду, Макар Петрович. Связала я его по рукам и ногам — сказала с тоской и болью. — Мучается он...

— С чего ты взяла?

— Разве я не вижу? Меня пожалел с малыми. Не могу я, когда из жалости, не могу. Не могу, Макар...

— Погоди, погоди, Надюша, — Макар Петрович зашагал вокруг костра. — Ломать легче, чем построить. Ты его от смерти спасла, тропинки ваши одной дорожкой стали... А насчет жалости... Она бывает дороже самой распрекрасной любви.

Он подошел, обнял ее единственной рукой.

— Хоть бы он Василька нашел, — вытирая слезы, вздохнула Надя. Ей вдруг стало стыдно, что этот израненный, одинокий человек утешает ее здоровую, и она осторожно спросила: — А ты сам, Макар, долго будешь один?

Макар сунул в уже набитый вещмешок чайник, несколько книжек. Оглядел свой крохотный закуток, присел на табуретку, как перед дальней дорогой.

Шел по улице, улыбался сам себе.

Возле дома Анны замедлил шаги, постоял немного и решительно направился к двери. Постучал громко.

Дверь распахнулась. Анна стояла на пороге такая счастливая, что Макар сам посветлел, поставил вещмешок на землю, хотел обнять. И увидел за ней, в комнате, мужа. Тот вскрикнул:

— Макар?

— Проходи, Макар, — взволнованно сказала Анна.

Макар переступил порог. Александр протянул руку:

— Здорово, Макар, — заметил пустой рукав. — Как тебя, однако же...

— Живой, значит, — пожал его руку Макар.

— Живой, — широко улыбнулся Александр, — Раздевайся.

— Да нет, некогда, — странным, напряженным голосом сказал Макар. — Мне комнату выделили, вот переезжаю.

Он совладал с собой, кивнул на рюкзак, подхватил его:

— Хорошо, что ты вернулся, Саня... Ну, не буду вам мешать... Счастливо вам. Еще свидимся.

Вороной чуб взлетел надо лбом, медали звенели и подпрыгивали на богатырской груди от резкого взмаха руки, от гнева:

— ...Вы меня сказками про будущий проспект не кормите, я сказок наслушался, сам девкам баю... Я три страны кровью полил, так что мне про святое завтра заливать не надо. Я, может, жениться хочу, а у нас в общаге девки по двое на нарах спят, валетом. Ждать пока поселок построится? Или между ними втискиваться? И две сразу тещи, да? — Климов рубил воздух ладонью. — Что молчите? Лозунги только умеете кричать, это мы все умеем. Я что, квартиру прошу? Комнату в бараке... Сами, небось, не знаете, что такое общага в землянке или там в палатке? Знали б — поняли

Макар Журавель стоял возле окна. Слова Климова он воспринимал внешне спокойно, и когда тот кончил — мягко попросил:

— Потерпи еще немножко, Климов, а? Будет у тебя новоселье... Скоро будет.

В это время в крохотный кабинет вошел Хмара. Молча положил перед Макаром листок. Климов вскочил:

— Еще один начальник явился. Вдвоем бу-

дете за будущую жизнь агитировать, да? У меня за эту жизнь три дырки в теле. И нога под Варшавой лежит, поняли? А где эта ваша жизнь?

— Погоди минутку, — попросил его Макар и, кивнув на листок, спросил Андрея: — Ты это серьезно?

— Куда серьезнее... Какой из меня начальник цеха, так, недоучка... Тут инженер нужен, понимающий. — Хмара взял из рук Климова папироску, которую тот разминал для себя. — А я что могу, Макар Петрович? Бумажки подписывать и языком молотить? Первый приказ по заводу помнишь?

— Ну, помню...

— Вот и выполняй его, какой из меня начальник, тут к каждому свой подход нужен, а у меня с такими кобелями, — Андрей кивнул на Климова, — педагогики не хватает.

— Полегче, — сурово предупредил Климов, разминая папиросу.

Макар Журавель сказал:

— Твое заявление обсудим на бюро.

— Ты пойми, Петрович, — чуть не взмолился Андрей, — мне с мужиками стыдно за руку здороваться. Руки, как у парикмахера стали, только что одеколоном не пахнут.

— Ишь ты, — ухмыльнулся Климов, — За руки ему стыдно. Стыдно, потому что пообещал всем золотые горы, а сам в кусты. Небось хату уже застолбил себе.

Андрей посмотрел на Климова внимательно, подошел.

— Ты извини, браток, — Андрей обнял Климова за плечи, — Извини. Не хотел тебя обидеть. Знаешь что, пошли со мной. Пошли...

Климов засопротивлялся:

— Куда еще?

— Возьми, — Макар протянул Андрею его заявление... — Возьми, возьми, и не было этого разговора.

— Посмотрим, — буркнул Андрей, не обращая внимания на протянутую руку парторга.

В бараке Надя подшивала на Полине платье. Полина стояла в единственном свободном углу комнатушки, казавшейся еще меньше из-за нар вдоль стен. Лида и Зойка возились с самодельной тряпичной куклой, пеленали и баюкали ее.

— Ой! — вскрикнула Полина.

Надя кольнула ее иглой не по своей вине. Ее толкнул Петя. Он крутился на четвереньках на полу, ковырялся иглой в горящем примусе — чтоб не коптил.

— Не егози ты... — попросила Надя.

Петя что-то пробурчал, взял примус вместе с кипящим на нем чугунком с картошкой, передвинул.

— Теперь в самый раз, — Надя оправила платье на Полине. — Теперь твой как увидит, на улицу не выпустит...

— Да ему, жеребцу чертову, все одно... Не заметит даже.. А ты уши закрой, что развесил? — накинулась Полина на Петю.

Дверь распахнулась. Андрей пропустил в комнату Климова.

— Проходи, гостем будешь. Надежда!

— Ваня! — испугалась Полина.

Климов, растерянный, замялся у порога.

— Я пойду, — выдавил он из себя, стараясь не глядеть на Полину. — Мне на смену пора.

— Какая смена? До нее еще пять часов. Посидим, в тесноте, да не в обиде... Петя, как там у тебя с картошкой?

Климов стоял столбом.

— Чего это ты такой тихий, Ванечка? — выступила Полина. — Уж меня ли не узнал?

Задевая друг друга, еле устроились на нарах Андрей поставил на стол чекушку. Из чугуна валил пар.

— Чего друг на друга не глядите, — посмеивался Андрей над Полиной и Климовым. — Давай, Ваня, по маленькой. За ваше счастье. А с хатой дело уладится Может, пока у нас поживете?

У Климова глаза полезли на лоб.

— А что? — разлил водку Андрей. — Перегородку наладим, потеснимся, нам не привыкать, правда, Надя?

— А чего ж, раз дело такое, — ласково улыбнулась Надя

— Сдурели, ей богу, сдурели, — разволновалась Полина. — У него ветер в гриве, а не женитьба.

— Ладно тебе, — примирительно буркнул Климов.

Полина покраснела. В новом платье, взволнованная, она очень похорошела, и Климов подсел к ней плотнее.

— Совет вам да любовь! — поднял стакан Андрей.

— И вам того же, — сказала Полина, прижимаясь щекой к могучему плечу Климова.

Надя потянулась чокнуться своим стаканом. При словах Полины она погрустнела лицом и незаметно вздохнула.

Андрей шел мимо скромного деревенского погоста. Несколько женщин, крестясь, отходили от свежей могилы. Возле холмика остался один старик.

— Пойдем, Тарасыч, — позвала его женщина.

— Я побуду еще, — ответил старик.

Андрей остановился неподалеку перед деревянным памятником.

«Врач Антонина Ивановна (фамилия неизвестна).

Расстреляна фашистами 7 августа 1941 года за оказание помощи советскому танкисту. Вместе с ней расстреляна дочь Оля — 5 лет».

Андрей стоял перед памятником, пока не услышал вздох старика.

— Издалека? — спросил тот.

— Считайте, здешний я, — сказал Андрей.

— Я вас что-то не признаю, — старик както беспомощно развел руками, — я вот старуху похоронил. Первая после войны своей смертью умерла. И я, видать, скоро помру. Чудно как-то, отвыкли...

— Отвыкли, — повторил Андрей.

Старик кивнул на памятники, спросил:

— Кто ж вы им будете, раз пришли сюда?

— Я?.. — горько улыбнулся Андрей. — Я тот самый танкист и есть...

Старик помолчал, вздохнул:

— Тяжко тебе жить, хлопец. С пораненной душой тяжко жить...

Вокруг дома буйно цвела сирень. Андрей Хмара стоял за забором, волнуясь, курил папиросу и глаз не сводил с мальчика, который запускал во дворе бумажного голубя. Через двор прошла и скрылась в доме высокая старуха с суровым лицом. Голубь застрял на кусте сирени, мальчишка пытался достать его.

Андрей ходил вокруг забора, не решался окликнуть мальчика. Потом окликнул:

— Василек!

Мальчик обернулся, посмотрел на него синими глазами.

— Ты Василек? — еще тише спросил Андрей и сделал к нему несколько осторожных шагов.

— Папка, — тоже тихо сказал мальчик. Вскочил и бросился к Андрею, крича на весь двор. — Папка! Папка! Папка вернулся!

Тонкие ручонки обхватили шею Андрея, и Василек прижался к нему. Андрей не выпустил его, присел на крыльцо.

— Явился, не запылился, — раздался ворчливый голос.

Андрей оглянулся. В дверях стояла Алексеиха. Ее суровое лицо непривычно освещала улыбка

Надя мыла ступеньки, ведущие с улицы прямо в их комнату в бараке. Когда выжимала тряпку — увидела молодую, хорошо одетую женщину Та почти бежала по поселку. Что-то в ней показалось Наде знакомым. А женщина, заметив Надю, направилась к ней:

— Скажите, пожалуйста... — Татьяна задыхалась от волнения, от быстрой ходьбы, — скажите...

И только теперь узнала:

— Надя? Вот не ожидала!

Надя застеснялась своей застиранной, заштопанной кофтенки, грубой юбки, кирзовых сапог.

— Таня... Живая... Откуда ты? Да что это я, пойдем в комнату...

— Нет, нет, Надюша... Я тороплюсь. А ты, что ты тут делаешь?

— Работаю... На заводе.

Маленькая Зойка с компрессом на горле, босиком возникла в проеме двери и во все глаза рассматривала незнакомую красивую тетю.

— Слушай, Надюша, ты не знаешь, где мне Андрея найти? Помнишь Хмару?..

Руки у Нади бессильно опали. Но возбужденная Таня не уловила этой перемены.

— Он в деревню уехал, — сказала Надя. Глядела сухими, жесткими глазами. Взяла из ведра тряпку и стала выжимать ее изо всех сил на юбку, на сапоги...

— Мне так нужно его повидать... Понимаешь... Ладно, тебе можно. Ты же тогда, в лесу, все знала про нас...

— Знала.

— Скажи, он правда женился?

— Женился.

Таня опустилась прямо на мокрые ступеньки спиной к Наде. Потом спросила почти безразлично, устало:

— Кто его жена?

— Я.

Таня стремительно повернулась, посмотрела на Надю с удивлением и ненавистью.

— Ты? Это правда?

Надя выдержала этот взгляд.

— Правда.

— Он ведь меня любил, меня! Ты же знаешь!.. А тебя, — Татьяна оглядела Надю всю. — Пожалел он тебя...

— Жалеет, — улыбнулась Надя, и было в этом «жалеет» нечто большее, чем любовь...

— Не прикидывайся дурой, — решительно поднялась Татьяна, — себе не соврешь. Мы с ним встречались недавно. Он тебе говорил?

Надя вся напряглась, как струна...

— ...Любит он меня! Любит!

И тут Надя увидела замершую на пороге босую Зойку. Бросилась к ней, как к спасению. Подхватила на руки:

— Маленькая моя, что ж ты делаешь? Застудишься совсем... — Целуя девочку, отнесла ее в комнату. Уложила на топчан. Стала лихорадочно укутывать:

— Что же ты так, совсем было прошло горлышко, а ты босиком. Что же нам делать с тобой? — слезы заливали ее лицо. Улыбалась Зойка.

Татьяна постояла возле крыльца. Потом нерешительно поднялась. Остановилась на пороге комнаты.

— ...Ну, разве ж можно так, маленькая?.. Скоро Петя с Лидой придут, что мы им скажем? Ничего не скажем, никому мы ничего не скажем, — причитала над Зойкой Надя, но не по сияющей от незаслуженной ласки Зойке, не по ее болезни был этот плач — прощалась Надя с Андреем...

Стояла на пороге Татьяна. Молча стояла, смотрела. И не было в ней больше ревности. И жалости не было. Тоска одна.

— Мы будем здоровенькими... Уедем далеко, далеко. Не плачь, доченька... Не плачь, моя ласточка... Ты у меня самая лучшая. Не надо плакать.

Плакала Надя.

Улыбалась щербатым ртом Зойка.

Таня тихо отступила назад, на крыльцо. Исчезла.

Скрипнула дверь, и слабый свет проник в темную комнату барака. В этом свете смутно вырисовывались силуэты Андрея и Василька. Вспыхнула спичка. Рука сняла стекло с керосиновой лампы. Андрей направил фитиль. Рядом с лампой на столе лежала подушка. Андрей снял подушку. Под ней была газета. Он снял ее. На столе стоял приготовленный ему еще горячий ужин...

— Надя, покорми нас, — сказал Андрей.

Ему никто не ответил.

— А где мама? — спросил уставший Василек.

— Надя? — позвал Андрей.

И только сейчас заметил, что в комнате никого нет Нары были пустые. Одна их с Надей постель. Его вещи на гвоздях, одинокий примус на полу.

Андрей присел возле стены. Оглядел покинутое жилье. Тишина.

— Папа, где же мама? — не отставал Василек. И увидел лежащий на столе велосипедный звонок.

Зал ожидания вокзала был переполнен. Люди, окруженные узлами, чемоданами, мешками, тоскливо пережидали ночь. Мутные потоки дождя на окнах, хриплые гудки паровозов... Зойка смирно спала у Нади на руках. Лида сидела на узле и тихонечко канючила:

— Домой хочу...

Надя покачивала Зойку и тоскливо смотрела на размытые огни за окном. Петя пробрался к ним, устало сел на фанерный чемодан.

— Там к кассе не пробьешься...

Надя вздохнула:

— Подождем, утром еще поезд есть.

— Домой хочу, — канючила Лида.

На нее не обращали внимания.

— Пойду, попробую еще раз, — поднялся Петя.

Но не тронулся с места. Смотрел на промокшего Андрея, который, держа за руку Василька, медленно шел по проходу, оглядывая сидящих, спящих, играющих в карты людей.

— Батя пришел, — сказал Петя.

Андрей, наконец, увидел их.

А они все смотрели на него. Он стоял виноватый, измученный. Василек крепко держал его за руку. Надя не шевельнулась. Петя отвел глаза. Только Лида громко закричала:

— Папка!

Андрей шагнул к ним:

— Надя!

Дети замерли, не сводя глаз с него и Нади. Надя притянула к себе Василька.

— Мама...

Не то спросил, не то признал Василек.

...Во дворе, среди огромных новых зданий кипела от ветра и солнца черная береза. Стоял рядом с нею высокий, седой человек.

И как плач, как стон, донесшийся сквозь вереницу лет, зазвучали прощальные строки письма:

«...Андрюша, родной мой! Вера Ивановна, соседка наша, уговаривает уйти с ней, зовет к сестре, под Гомель. Не знаю, что делать. А вдруг ты придешь... Чувствую, что ты где-то рядом.. Боюсь, очень боюсь за тебя... А за нас не волнуйся... Березка, которую мы посадили во дворе, так зеленеет... Скоро кончится эта проклятая война, и мы встретимся у нашей березки. Обнимаем, целуем тебя, любимый. Мы не прощаемся с тобой. До свидания, Андрюша, до скорого свидания. Твоя жена Нина и дочь Катя...»

Камера поднимается вверх по черному стволу, к кроне березы, к сверкающим облакам. Шумит, шумит тронутая золотом, седая осенняя листва, голосит берестяная жалейка...

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Приезжая», 11 ч.

Автор сценария А. Макаров. Режиссер-постановщик В. Лонской. Оператор-постановщик В. Папян. Художник-постановщик П. Киселев. Композитор Г. Фиртич. Звукооператор В. Лагутина.
Роли исполняют: Ж. Прохоренко, Л. Иконицкая, А. Михайлов, С. Пономаревный, Е. Кузьмина, М. Скворцова, С. Торкачевский, Л. Борисов, М. Виноградова, В. Земляникин, Т. Литвиненко, Т. Совчи, Д. Нетребин, М. Чигарев

«Хочу быть министром», 7 ч.

Авторы сценария М. Коршунов, А. Хмелик. Режиссер-постановщик Е. Сташевская. Оператор-постановщик Н. Немоляев. Художник-постановщик И. Шретер. Композитор Э. Хагагортян. Звукооператор М. Лексаченко.
Роли исполняют: В. Никифоров, В. Пучков, В. Шальных, В. Древицкий, И. Малышева, И. Муравьева, М. Жигалов, Ю. Горобец, А. Матвеева, И. Выходцева, Р. Хомятов, Н. Пшенная.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Последняя двойка», 7 ч.

Автор сценария И. Витин. Режиссер-постановщик Б. Нащекин Оператор-постановщик А. Кириллов. Художник-постановщик И. Бахметьев. Композитор Л. Критская. Звукооператор А. Елисеев
Роли исполняют: Саша Ивахин, Е. Герасимов, Л. Иванова, А. Грачев, В. Анисько, Таня Губкина, Люся Жукова, И. Томин

«Усатый нянь», 8 ч.

Авторы сценария А. Вейцлер, А. Мишарин. Режиссер-постановщик В. Грамматиков. Оператор-постановщик Л. Рагозин. Художник-постановщик М. Фишгойт. Композитор А. Рыбников. Звукооператор В. Кипа.
Роли исполняют: С. Проханов, Л. Шагалова, Е. Уварова, М. Топпер, О. Корхин, А. Пискунов, Д. Винаров, К. Николаи, А. Мищенко, А. Лещинский, К. Левин, Д. Дашевский, С. Левина, С. Чирва, К. Девитт, М. Торчинская, Т. и Н. Томышевы, В. Ворончепко, В. Пучков, А. Банник, С. Клоков. М. Матвеенко, С. Бачурский, В. Кисленко, Ф. Кроль, В. Александров, Н. Самсонова, А. Сажин.

Киностудия «Ленфильм»

«Прыжок с крыши», 9 ч.

Авторы сценария Е. Габрилович, С. Розен. Режиссер-постановщик В. Григорьев. Оператор-постановщик В. Васильев. Художник-постановщик Б. Бурмистров. Композитор А. Гагулашвили. Звукооператор Т. Силаев.
Роли исполняют: В. Соломин, М. Соломина, М. Булгакова, А. Адоскин, Л. Малеванная, Е. Урусова, Ю. Соловьев, А. Ольховская, З. Шарко, И. Плескунова.

Киностудия имени А. П. Довженко

«На короткой волне» (по повести Г. Немченко «Конец первой серии»), 8 ч.

Автор сценария В. Токарева. Режиссер-постановщик М. Беликов. Оператор-постановщик И. Беляков. Художник-постановщик Э. Шейкин. Композитор Б. Хмельницкий. Звукооператор З. Копистинская.
Роли исполняют: А. Рудаков, Н. Лебле, Ю. Мажуга, В. Пустовит, О. Шатько, М. Криницына, Л. Лобза, Л. Чацина, Ю. Роженков, В. Соловьева.

Одесская киностудия

«Красные дипкурьеры», 10 ч.

Авторы сценария Э. Володарский, А. Преловский. Режиссер-постановщик В. Новак. Оператор-постановщик В. Авлошенко. Художник-постановщик Г. Юдин. Композитор А. Зацепин. Звукооператор Э. Гончаренко.
Роли исполняют: И. Старыгин, М. Матвеев, Л. Неведомский, Д. Козлов, Э. Романов, Ю. Мажуга, В. Вихров, Б. Рыжухин, Н. Вавилова, Х. Лиепиньш, Б. Сабуров, В. Дорошенко.

«Солдатки», 8 ч.

Автор сценария М. Цыба. Режиссер-постановщик В. Козачков. Оператор-постановщик Л. Бурлака. Художник-постановщик А. Токарев. Композитор Б. Буевский. Звукооператор Д. Ясникова
Роли исполняют: Н. Ильина, Н. Пономаренко, Л. Удовиченко, А. Праченко, О. Корчиков, З. Дехтярева, В. Полищук, В. Алексеенко, Д. Аралбаев, А. Костиченко, А. Коломеец, А. Кавалеров, М. Капнист.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Древо желаний» (по мотивам рассказов Г. Леонидзе), 11 ч.

Авторы сценария Р. Инанишвили, Т. Абуладзе Режиссер-постановщик Т. Абуладзе. Оператор-постановщик Л. Ахвледиани. Художник-постановщик Р. Мирзашвили. Композиторы Б. Квернадзе, Я. Бобохидзе. Звукооператор Т. Нанобашвили.
Роли исполняют: Л Кавтарадзе, С. Джачвлиани, З. Колелишвили, К. Даушвили, С. Чиаурели, К. Кавсадзе, Э. Манджгаладзе, О. Мегвинетухуцеси, Р. Чхиквадзе, Г. Гегечкори, С. Такайшвили, Г. Хобуа, Д. Гаганидзе, Б. Ципурия, Н. Хобуа, М. Махвиладзе, Т. Туаева, Д. Абашидзе, Т. Бурбуташвили, Ш. Схиртладзе.

«Настоящий тбилисец и другие», 8 ч.

Авторы сценария Н. Мчедлидзе, Л. Челидзе. Режиссер-постановщик Н. Мчедлидзе. Оператор-постановщик Г. Челидзе. Художники-постановщики Г. Гигаури, З. Медзмариашвили. Композитор Д. Кахидзе. Звукооператор Е. Джебашвили.
Роли исполняют: Л. Абашидзе, Д. Абашидзе, К. Бочоришвили, Ш. Габалия, Г. Талаквадзе, О. Коберидзе, Б. Какабадзе, Г. Мчедлидзе, Д. Мониава, И. Нинидзе, М. Саманишвили, Т. Саквгрелидзе, В. Чхаидзе, Р. Чхиквадзе, Л. Капанадзе, Т. Квачадзе, Г. Лордкипанидзе, Г. Цитайшвили, И. Хвичия, А. Херхадзе, Д. Дзидзава.

Киностудия «Туркменфильм»

«Белая мгла» (по мотивам одноименной повести А. Мурадова), 10 ч.
Автор сценария С. Листов, при участии Х. Нарлиева. Режиссер-постановщик Х. Нарлиев. Оператор-постановщик А. Рябов Художник-постановщик А. Зарипов. Композитор Р. Реджепов. Звукооператор Ч. Аннахалов.
Роли исполняют. Э. Аннакулиев, Э. Курбанова, Х. Муллык, Б. Аннанов, Х. Нарлиев, М. Шихиева, Е. Караева, А. Бяшимов, Э. Реджепов, Б. Аннабердыев.

Киностудия «Узбекфильм»

«Озорник» (по одноименной повести Г. Гуляма), 10 ч.
Авторы сценария Ш. Аббасов, А. Наумов. Режиссер-постановщик Д. Салимов. Оператор-постановщик Т. Каюмов. Художник-постановщик Б. Назаров. Композитор Р. Вильданов. Звукооператор Э. Каюмов.
Роли исполняют: А. Абдувахабов, С. Саидарипов, Х. Умаров, В. Кадыров, А. Касымов, Б. Ихтияров, С. Табибуллаев, Э. Каримов

«Ради других», 8 ч.
Авторы сценария Н. Рожков, У. Умарбеков. Режиссер-постановщик Ю. Агзамов. Операторы-постановщики А. Панн, Э Агзамов. Художник-постановщик Е. Пушин. Композитор Н. Закиров. Звукооператор З. Предтеченская.
Роли исполняют: Т. Муминов, Х. Умаров, Н. Рахимов, Ш. Кабулов, Р. Хамраев, О. Ганиев, Ш. Турсунбаева, У. Лукманова, Х. Нариманов, Л. Новоселова, Т. Джалилова, Г. Фазлитдинов.

Зарубежные фильмы

«Любовь с препятствиями», 8 ч.
Производство Студии художественных фильмов (Болгария).
Авторы сценария братья Мормаревы. Режиссер Петр Василев. Оператор Яцек Тодоров. Художник Ева Йорданова. Композитор Петр Ступел.
Роли исполняют: Сашка Братанова, Валентин Гаджоков, Георгий Парцалев, Валентина Борисова, Димитр Панов, Иван Обретенов, Георгий Наумов, Никола Крастев, Кирил Господинов.

«Филипп-малыш», 6 ч.
Производство ДЕФА (ГДР).
Авторы сценария Христа Коцик, Герман Цшохе. Режиссер Герман Цшохе. Оператор Гюнтер Йойте. Художник Иоахим Отто. Композитор Гюнтер Эрдман.
Роли исполняют: Андий Грайсель, Ян Шпитцер, Катрин Якобайт, Фолькмар Кляйнерт, Ильзе Фойгт, Фред Дельмаре, Мико Пагини.

«Тревога в дельте», 8 ч.
Производство киностудии «Бухарест» (Румыния).
Авторы сценария Петре Лускалов, Георге Наги. Режиссер Георге Наги. Оператор Ион Антон. Художник Гуце Штирбу. Композитор Думитру Капояну.
Роли исполняют: Дан Попеску, Сорин Василиу, Фабиан Ференц, Штефан Михайлеску-Брэила, Матей Александру, Валерия Мариан, Эманоил Петруц, Константин Вуртежану.

«Белые травы», 9 ч.
Производство «Весна-фильм» (Югославия).
Автор сценария Бранко Шёмне. Режиссер Боштян Хладник. Оператор Юре Перване. Художник Нико Матул. Композитор Янез Грегорц.
Роли исполняют: Марина Урбанц, Йоже Хорват, Полде Бибич, Любиша Самарджич, Барбара Якопич.

«В Сантьяго идет дождь», 9 ч.
Производство «Филмз Маркиз» (Франция) — Студии художественных фильмов (Болгария).
Автор сценария и режиссер Эльвио Сото. Оператор Жорж Барски Композитор Астор Пьяццола.
Роли исполняют: Биби Андерсон, Рикардо Куччолла, Анни Жирардо, Серж Маркан, Лоран Терзиефф, Жан-Луи Трентиньян, Нейчо Петров, Любомир Димитров, Димитр Герасимов, Коста Цонев, Николь Кальфан, Анри Пуарье, Димитр Буйнозов, Василь Стойчев, Бернар Фрессан.

«Последний выстрел», 8 ч.
Производство «Дания фильм», «Флора фильм» (Франция).
Авторы сценария Фабио Питтору, Массимо Фелизатти. Режиссер Серджо Мартино. Оператор Джанкарло Феррандо. Художник Франко Калабрезе. Композитор Лючано Микелини.
Роли исполняют: Люк Меренда, Мэл Феррер, Делия Боккардо, Франко Джорнелли, Томас Милиан.

«Конец ночи», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство «Блейз фильм энтерпрайзис» (Индия).
Автор сценария Виджай Тендулкар Режиссер Шьям Бенегал. Оператор Говинд Нихалани. Художник Шама Занди. Композитор Ванрадж Бхатия.
Роли исполняют: Гириш Карнад, Шабана Азми, Авант Наг, Садху Мехер, Амриш Пури, Насируддин Шах, Смита, Мохан Агаше, Сатьядев Дубей, Кульбхушан Кхарбанда.

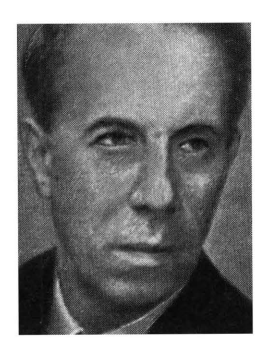
«Кафр Касем» (по повести Ассема аль-Джунди), 9 ч.
Производство Генеральной компании по производству фильмов (Сирия).
Автор сценария и режиссер Бурхан Алявийя. Оператор Питер Энгер. Художник Таджеддин Таджи. Композитор Валид Голмийя.
Роли исполняют: Абдалла Аббас, Салим Сабри, Шафик аль-Манфалюты, Ахмад Айюб, Абдаррахман Алараши, Аднанх Баракят.

«Лжец», 8 ч.
Производство «Сами и компания» (АРЕ).
Автор сценария Салех Мурси. Режиссер Салах Абу-Сейф. Оператор Абдель Халим Наср. Композитор Гамаль Саляма.
Роли исполняют: Махмуд Ясин, Мадиха Кямель, Мирвет Амин, Хамди Ахмад, Ахмад Хамис, Самир Ганем, Фаиз Халяуа, Али Шариф, Сафиназ, Швикар.

«Брат-сирота», 8 ч.
Производство «Тоэй» (Япония).
Авторы сценария Сукиэ Танака, Хатацукаса Ябусита. Режиссер-постановщик Юго Сэрикава. Режиссер-мультипликатор Санаэ Ямамото. Художник-постановщик Макото Ториидзуко. Операторы Сего Оцука, Кадзуо Накамура, Масатоси Хигаси. Композиторы Тюдзи Киносита, Хадзимэ Таруги.

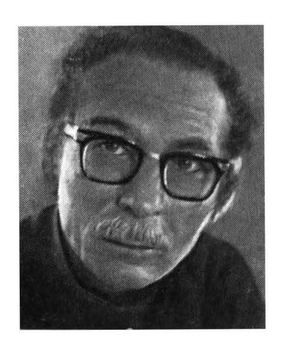
ПОЗДРАВЛЯЕМ

с 70-летием



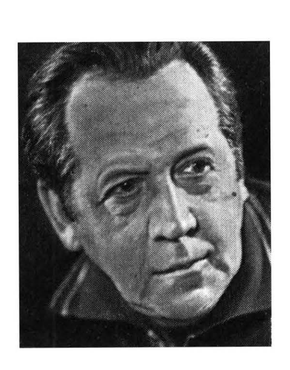
Кульчицкого Николая Леонидовича, кинооператора, снявшего фильмы «Три танкиста», «Дорога к звездам», «Иван Франко», «Киевлянка», «Наследники», «Аннычка», «Олеся», «Каждый вечер после работы», «Анна и командор», «Р.В.С.», «Жнецы» и другие

С 60-летием



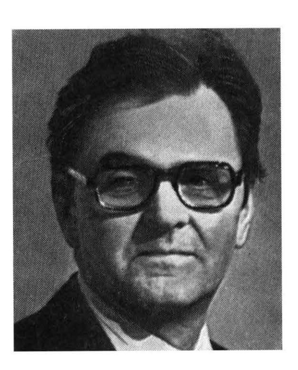
Пашкевича Петра Исидоровича, народного художника РСФСР, лауреата Государственной премии СССР и Государственной премии РСФСР им братьев Васильевых, участвовавшего в создании фильмов «Сельская учительница», «Разные судьбы», «Добровольцы», «Две жизни», «Фома Гордеев», «Преступление и наказание», «За облаками небо», «Герой нашего времени», «Любить человека», «Дочки-матери», «Красное и черное» и многих других.

С 60-летием



Попова Андрея Алексеевича, народного артиста СССР, лауреата Государственной премии СССР, актера, снимавшегося в фильмах «Мусоргский», «Отелло», «Поединок», «Все остается людям», «Дневные звезды», «В городе С.», «Укрощение огня», «Учитель пения», «Повесть о человеческом сердце» и других.

С 50-летием



Яковлева Юрия Васильевича, народного артиста СССР, лауреата Государственной премии РСФСР имени К. С. Станиславского, актера, снимавшегося в фильмах «Необыкновенное лето», «Идиот», «Гусарская баллада», «Друзья и годы», «Сюжет для небольшого рассказа», «Король-олень», «Иван Васильевич меняет профессию», «Ирония судьбы» и других.

